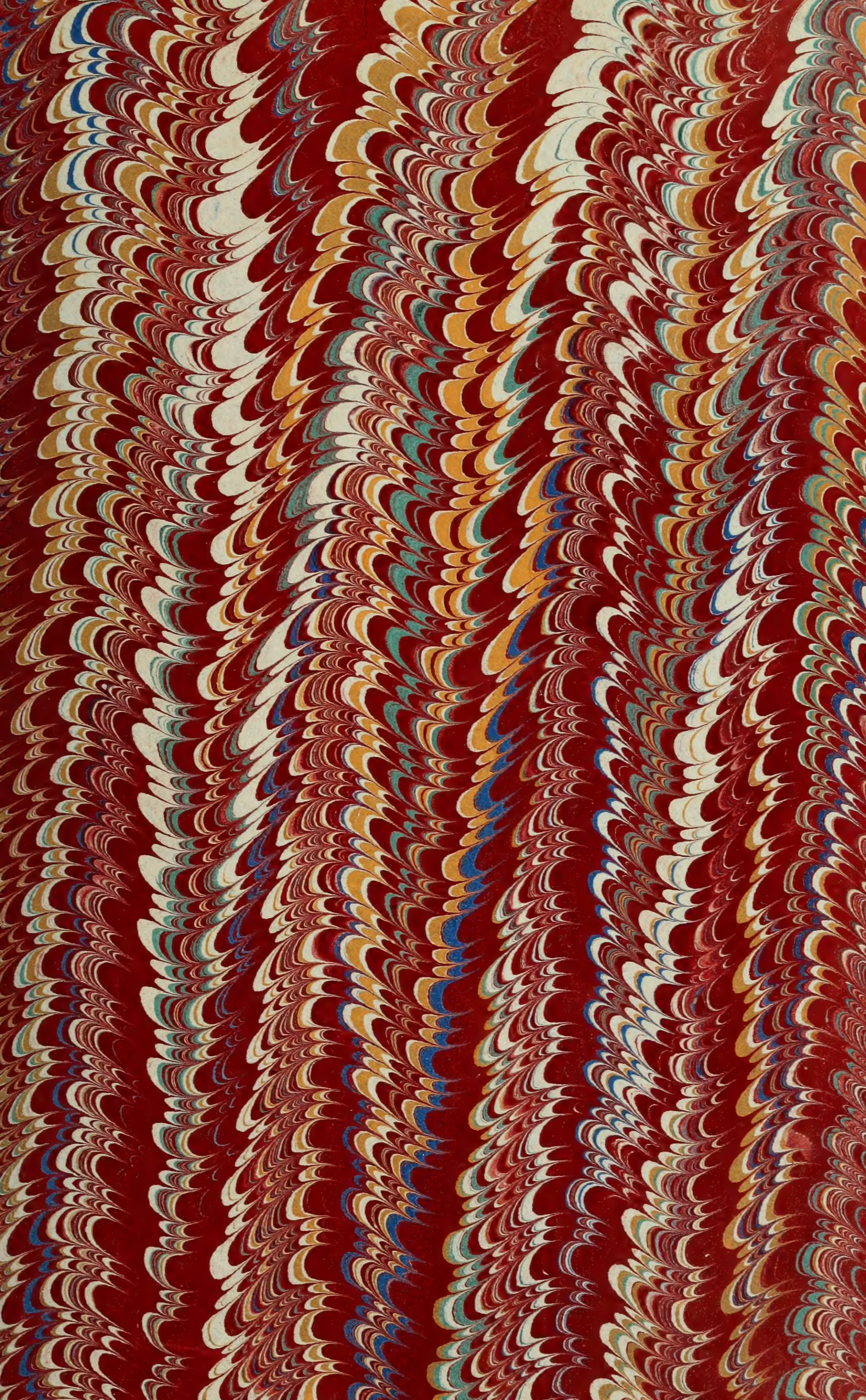

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00391201 1


EX MUSEO LE BRUN DALBANNE





HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

Brux. — Typ. de A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, boulevard de Waterloo, 42

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

DEPUIS SES DÉBUTS JUSQU'EN 1864

PAR

ALFRED MICHIELS

TOME SEPTIÈME

CET OUVRAGE CONTIENT
L'HISTOIRE DE LA PEINTURE HOLLANDAISE
JUSQU'A
LA SÉPARATION DES DEUX ÉCOLES

SECONDE ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE INTERNATIONALE
15, BOULEVARD MONTMARTRE, 15

A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie, ÉDITEURS
A BRUXELLES, A LEIPZIG ET A LIVOURNE

1869


LIBRARY
OCT 1 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

LIVRE QUATRIÈME

ÉCOLE D'ANVERS

(SUITE.)

CHAPITRE IV

SÉJOUR DE RUBENS EN ITALIE (SUITE)

Rubens obtient la faveur de peindre un tableau original. — Succès de l'ouvrage et sa malheureuse destinée. — Copie demandée par Rodolphe II. — Nouveau séjour de l'artiste flamand à Rome. — Mouvement de régénération dans les écoles italiennes. — Rubens exécute un grand triptyque pour l'église Sainte-Marie *in Vallicella*. — Vincent Ier l'emmène à Gênes. — Pierre Paul y dessine 139 planches d'architecture. — Retour dans le duché. — L'archiduc Albert sollicite vainement Gonzague pour qu'il laisse le peintre flamand revenir en Belgique. — Troisième séjour dans la ville pontificale. — Le retable de l'église Sainte-Marie étant mal éclairé, l'auteur l'offre au duc de Mantoue. — Refus du prince. — Le grand homme sollicite pour la princesse un travail du Pomerancio. — Il reproduit sur pierre son triptyque. — Une lettre lui annonce que sa mère est gravement malade. — Il part pour la Flandre. — Mort de Marie Pypelincx.

Rubens, après son retour d'Espagne, obtint la satisfaction qu'il désirait tant, celle de produire une œuvre originale, de traiter une composition inventée par lui. Le duc le chargea d'exécuter un spacieux retable, qui devait orner, à Mantoue, l'église de la Trinité, appartenant aux jésuites. Le malheureux Flamand, dont il ne voulait pas employer le

pinceau pour lui-même, lui semblait avoir assez de talent pour d'autres. Je vous laisse à penser avec quelle ardeur le peintre saisit l'occasion! Il fit trois tableaux qui obtinrent le plus brillant succès. Le panneau du milieu représentait la *Sainte Trinité;* Pierre Paul avait combiné le sujet de manière à pouvoir y introduire Vincent de Gonzague et sa femme, son père le duc Guillaume, sa mère, tous ses fils et toutes ses filles. L'aile droite montrait au spectateur le *Baptême de Jésus;* l'aile gauche, la scène mystérieuse de la *Transfiguration.* L'histoire manuscrite du collége de Mantoue, par le révérend père Gozzoni, en fait un pompeux éloge (1). Il déclare qu'ils sont célèbres dans le monde entier, que tous les connaisseurs demandent à les voir et paraissent saisis d'admiration. « S'il faut en croire la renommée, ajoute-t-il, Son Altesse a payé ces tableaux mille trois cents doubles ducats; ce n'est pas la valeur d'un seul aujourd'hui. » Voilà encore une des nombreuses légendes au moyen desquelles on défigure l'histoire. Le duc n'aurait certainement pas voulu donner à Rubens, pour ce travail, une gratification supérieure à trois années de ses gages. Il est probable qu'il ne lui donna rien du tout, que l'œuvre fut regardée comme une tâche qui rentrait dans le service dû par l'auteur.

Le retable de la *Sainte Trinité*, la plus brillante production du peintre flamand depuis son arrivée en Italie, eut un sort déplorable. Pendant cent

(1) Armand Baschet : *Gazette des beaux-arts*, du 1er avril 1867, page 307.

quatre-vingt-dix ans, il était demeuré intact à sa place première, lorsque, le 3 mars 1797, après un siége aussi long que meurtrier, la ville et la citadelle de Mantoue tombèrent au pouvoir des troupes françaises. L'église de la Trinité fut convertie en dépôt de fourrage; un commissaire de l'armée s'appropria la toile du milieu et, pour l'expédier secrètement en France, la dépeça comme bon lui semblait. On découvrit la fraude; l'œuvre fut restituée à la ville, mais hélas! dans quel état de délabrement! Chargé de réunir les membres dispersés du poète, le peintre Pelizza fit de son mieux; seulement, comme le remarque M. Baschet, le mieux, dans des circonstances pareilles, est toujours mal. Plusieurs morceaux ne furent même pas retrouvés; un soldat de la garde ducale, sous l'uniforme duquel Rubens s'était admirablement représenté, les fils du somptueux autocrate et son grand levrier n'ont jamais reparu. Les autres fragments du tableau central ornent la bibliothèque publique de Mantoue. On y voit resplendir les qualités puissantes du maître anversois. « Rien de charmant comme l'élégance et le bel aspect du duc Vincent et de la princesse Éléonore, dit M. Baschet; à la manière dont ils sont posés, à la façon dont ils ressortent, l'œil le moins exercé reconnaît la main de Rubens, et prévoit celle bien prochaine de Van Dyck, dans l'histoire de la peinture (1). » Le *Baptême du Christ* fut plus malheureux encore; la poussière et l'humidité, produites par l'emmagasinement du foin, le détériorèrent si cruellement qu'on

(1) *Gazette des beaux-arts*, tome XXII, page 308.

jugea toute restauration impossible et abandonna l'œuvre mutilée à des trafiquants milanais. Quant à la troisième peinture, on n'en a jamais eu de nouvelles. Il est donc fâcheux que le commissaire français n'ait pas volé ces deux ailes, comme la toile du milieu ; il en resterait au moins quelque chose. Ainsi vont les affaires de ce monde, enchevêtrement bizarre de circonstances, qui trompent les plus habiles et déroutent les plus sages.

Quant il eut terminé cette grande œuvre, le peintre flamand reprit son métier de copiste. Jean van Aken, un des artistes favoris de Rodolphe II (1), ayant vu les belles imitations d'anciens ouvrages que Rubens exécutait dans la ville des papes en 1601 et qu'on avait transportées à Mantoue, en conservait un brillant souvenir. Il les vanta sans doute beaucoup à l'empereur, qui le chargea d'écrire au duc, pour le prier de faire reproduire par l'Anversois deux tableux du Corrége placés dans son palais et de lui en expédier les copies. La demande, rédigée pendant le mois d'avril 1605, fut très bien accueillie ; le contrefacteur salarié se mit à l'œuvre, et, le 30 septembre de la même année, on envoyait son travail au prince allemand, qui le recevait le 24 octobre. Gonzague ne possédait que trois ouvrages d'Antonio Allegri : *Mercure et Vénus enseignant à lire à Cupidon*, un *Ecce homo* et un *Saint Jérôme méditant sur une tête de mort* (2). Il serait aisé de savoir lesquels de ces

(1) Élève de Barthélemy Spranger. Nous avons parlé de lui dans le cinquième volume, chap. XXIII.

(2) Inventaire de la collection de Mantoue, fait en 1627.

morceaux avait répétés Pierre Paul, si on lisait le catalogue de la vente qui eut lieu à Prague par l'ordre de Joseph II, nomenclature barbare où les trésors de Rodolphe sont désignés d'une manière comique (1); mais où trouver ce catalogue? Et il ne nous apprendrait pas, chose plus importante, ce que les toiles sont devenues. Elles n'ont pas été transportées au Belvédère et ne figurent ni dans la collection du prince de Lichtenstein, ni dans la collection Esterhazy.

Vers la fin de l'année 1605, l'artiste flamand obtint la grâce d'aller à Rome continuer ses études; une lettre de sa main constate que son séjour n'avait pas d'autre but. Mais c'était un prétexte officiel, et je pense qu'il se trouvait heureux d'échapper à Gonzague. Ailleurs seulement il obtenait la justice qui lui était refusée par la petite cour de Mantoue. Un autre motif d'ailleurs l'entraînait vers la grande cité. Après avoir langui pendant la seconde moitié du seizième siècle, les beaux-arts s'y ranimaient alors, comme la végétation après une sécheresse, quand tombent des nues la pluie et la fécondité. Deux écoles se trouvaient en présence : Caravage et ses adeptes, les Carrache et leurs sectateurs. Les premiers cherchaient dans le sentiment dramatique, dans une violente opposition de l'ombre et de la lumière, des ressources nouvelles et de nouveaux effets; les seconds, par un habile éclectisme, par une savante fusion des qualités diverses, par une étude approfondie des grands maîtres, qui n'excluait pas l'inspira-

(1) Le docteur Vehse en cite quelques passage dans son *Histoire de la Cour et de la Noblesse autrichiennes.*

tion, voulaient couper court aux extravagances que déploraient les connaisseurs. Le dernier groupe avait pour lui l'avantage du nombre : outre Louis, Annibal et Augustin Carrache, il pouvait montrer avec orgueil le Dominiquin, l'Albane, le Guide et Lanfranco. On luttait, on argumentait, on cherchait, on s'évertuait, et de cette féconde rivalité jaillissaient des lueurs, des rayons, des éclairs, formant comme une splendide aurore boréale (1). C'était là le milieu qui convenait au génie de Rubens; c'était là qu'il sentait fermenter sa verve et l'émulation doubler ses forces; c'était là seulement qu'il respirait à pleins poumons l'air vivifiant de la liberté, de l'enthousiasme et de la sympathie. Gonzague lui demandait de temps en temps quelque service étranger à son pinceau. Durant le mois de février 1607, par exemple, il le chargea d'acquérir pour lui un tableau de Caravage, que l'artiste flamand lui avait sans doute vanté dans une lettre maintenant perdue. Ce tableau représentait la *Vierge morte et pleurée par les apôtres :* fait pour l'église de la Scala, il avait été refusé, quand on y avait vu la Galiléenne sous la forme d'un cadavre gonflé par la putréfaction. Dans ces chairs livides et tuméfiées, les desservants de la paroisse n'avaient pas voulu reconnaître le lis de Sion et la rose mystique. Pourtant, malgré un si étrange caprice, la toile avait des qualités supérieures, qui enlevaient l'approbation des gens du métier. Ayant même été acquise par un peintre, il fallut d'assez longues négociations pour l'obtenir, et le détenteur en exigea deux

(1) Armand Baschet, *Gazette des beaux-arts*, tome XXII, p. 315.

cent quatre-vingts écus, payés comptant. Ce ne fut pas tout. Comme le propriétaire avait laissé voir ce tableau à très peu de monde et qu'on en avait beaucoup parlé, une foule de personnes désiraient pouvoir l'examiner avant qu'il fût envoyé à destination. La compagnie des peintres le demanda d'une manière formelle. Le résident de Mantoue consentit donc à ce qu'il fût publiquement exposé, pendant toute une semaine.

L'occasion de peindre un grand triptyque s'étant offerte, Rubens ne la laissa pas échapper. D'après une lettre de sa main, que nous traduirons tout à l'heure, il avait besoin d'argent : le duc ne lui payait pas ses appointements d'une façon régulière; du 1er avril au 1er août 1606, on ne lui avait pas remis un denier (1). Mais il avait surtout besoin de gloire, nécessité dont il ne fait aucune mention. Voici la lettre importante à laquelle donna lieu le retable : elle est adressée, comme d'habitude, au seigneur Annibal Chieppio :

« Très illustre Seigneur et Protecteur très honoré,

« La soudaine résolution de son Altesse Sérénissime de me rappeler à Mantoue dans un si bref délai me cause un grand embarras, car je ne saurais quitter Rome aussi vite, à cause de certains travaux impor-

(1) « Hora correndo il tempo ed il salario insieme, avanzo gia quattro mesi dal pro aprile al pro d'agosto. Supplico V. S. I. volere intercedere appresso S. A. serenisa, perchè si compiaccia di continuare lo stesso suo favore verso di me, accioche possa continuare li miei studii senza procurar altrove dell' utile, che non mi mancherrebe in Roma.... Di Roma alli 29 di juglio 1606. Affettmo servitor.

« Pietro Paolo Rubens. »

tants. Après avoir consacré tout mon été aux études de mon art, j'ai été contraint d'accepter lesdits travaux, ne pouvant soutenir honorablement ma maison, payer et nourrir deux serviteurs, pendant une année, avec les 140 écus seulement que j'ai reçus de Mantoue depuis mon départ. L'occasion la plus belle et la plus avantageuse qu'on puisse trouver dans Rome s'étant donc offerte, je me piquai de zèle et d'honneur pour me mettre en avant. Il s'agissait d'orner le grand autel de l'église dite Sainte-Marie *in Vallicella*, récemment construite par les prêtres de l'Oratoire, aujourd'hui la plus célèbre et la plus fréquentée de Rome, parce qu'elle est située au centre de la ville et décorée de tableaux dus aux peintres les plus habiles de l'Italie. Avant même que j'eusse commencé mon œuvre, des personnages d'un si haut rang s'y sont intéressés, que je ne pourrais, sans détriment pour mon honneur, abandonner une entreprise dont j'ai obtenu la commande malgré les efforts des premiers artistes de Rome. Je me ferais aussi le plus grand tort dans l'opinion de mes protecteurs, qui se trouveraient fort désappointés; si j'allègue pour excuse les nécessités de mon service à Mantoue, ils offriront d'intercéder auprès de Son Altesse, l'assurant que l'honneur acquis par un homme de sa maison doit lui être cher. Le cardinal Borghèse, entre tous, ne manquerait pas d'intervenir en ma faveur. Mais, pour le moment, il me paraît inutile de recourir à d'autres qu'à Votre Seigneurie Illustrissime, dont l'obligeance me suffira et saura intéresser le duc à mon entreprise, à la gloire et au profit que je puis en tirer. Les bons offices de Votre Seigneurie et la bienveillance de Son Altesse me donnent la certitude d'obtenir pleinement ce que je désire. Pourtant, si le besoin que le duc a de mes services n'admet aucun délai, je mettrai mon devoir au dessus de toute chose et j'accourrai aussitôt, suppliant Son Altesse de me donner sa parole de prince qu'il me laissera, au printemps prochain, faire un nouveau séjour de trois mois à Rome, pour contenter ces personnages. Donc, rester encore ici trois mois ou revenir, à la belle saison, y passer un laps de temps égal, telle est la somme de mes désirs, tel est le sujet de la négociation que je confie et recommande avec passion à l'obligeance de Votre Seigneurie. Je prie d'ailleurs la Majesté divine de vous être aussi propice que vous voulez bien l'être envers moi. Et dans ces sentiments, je vous baise humblement les mains.

« De Rome, le 2 décembre 1606. »

Entre ces deux projets, le duc choisit le meilleur : il autorisa le peintre à prolonger de trois mois son séjour dans la ville éternelle. Six mois après, Rubens y était encore; il fut alors rappelé d'une manière formelle par Vincent de Gonzague, qui voulait faire un voyage dans les Pays-Bas et l'emmener avec lui. Mais un obstacle arrêtait de nouveau le coloriste flamand ; le 9 juin, il écrivait au secrétaire du prince pour lui faire connaître son embarras, et, deux jours après, Scipion Borghèse, le cardinal-ministre, adressait lui-même une sorte de pétition au duc souverain :

« Mon Sérénissime Seigneur très honoré,

« Pierre Paul Rubens, peintre flamand, pour se conformer à l'ordre qu'il dit avoir eu de Votre Altesse, retourne à Mantoue. Mais comme il laisse imparfait le tableau destiné à la nouvelle église, en ce sens qu'il n'occupe pas encore la place où il doit être mis, et comme cette opération exige la présence du peintre pour qu'il le puisse retoucher et parfaire, je supplie Votre Altesse de lui permettre que, les choses de son service une fois expédiées, il revienne à Rome dans ce but, au moins pour quelques jours. Que Votre Altesse soit persuadée que je tiendrai cette permission en grâce particulière. Et je lui baise les mains.

« De Rome, le 11 juin 1607.

« De Votre Altesse

« le très affectionné serviteur,

« Cardinal Borghèse. »

Rubens partit comme il l'avait annoncé, avec l'espérance de revoir bientôt sa patrie. Mais pendant qu'il cheminait vers le lac où Mantoue dresse ses

toits, ses flèches et ses bastions, le caprice de Gonzague avait changé : c'était à Gênes qu'il voulait aller maintenant. Il y conduisit en effet l'artiste des Pays-Bas, au commencement de juillet. L'arrivée eut lieu le 4 ou le 5. Un opulent seigneur de la ville, Gianettino Spinola, dont la famille n'avait rien de commun avec celle du fameux Ambroise, voulut héberger à ses frais le duc et toute sa suite, dans trois hôtels de Saint-Pierre d'Arena. Une grande partie de la noblesse vint à sa rencontre jusqu'à Pontedecimo. Le cardinal Doria, le sénat et le doge l'envoyèrent complimenter; le 19, les galères de la république le menèrent à Sesti, où on lui donna une fête brillante et où lui furent présentées les dames les plus illustres de la ville (1). Depuis lors, les banquets, les galas, les concerts, les parties de plaisir, les comédies et les jeux se succédèrent sans interruption jusqu'au 21 août, époque de son départ. Nous avons sur ces réjouissances les détails les plus minutieux; mais sur la part que Rubens eut l'autorisation d'y prendre et sur ses occupations dans l'intervalle des cérémonies, les archives de Mantoue et celles de Gênes (2) ne fournissent aucun renseignement. Un seul fait positif, connu avant les judicieuses investigations de M. Baschet, demeure acquis à l'histoire, c'est que les palais de la noblesse frappèrent beaucoup l'imagination du peintre. Il dessina les façades, les coupes,

(1) Armand Baschet : *Gazette des beaux-arts*, tome XXIV, p. 239.

(2) Le chevalier Antonio Merli, secrétaire de l'Académie des beaux-arts, et le marquis Jean Baptiste Spinola, qui ont fouillé les archives des grandes familles génoises, n'y ont rien trouvé concernant notre artiste.

les plans, les élévations des principaux, ne fit pas moins de 139 esquisses destinées à la gravure. Comme il ne résida que cinquante jours dans la ville aristocratique, c'est un travail énorme, qui dut absorber presque tout son temps. Il publia ces études à Anvers quelques années plus tard, chez Jacques Meursius, en deux livraisons in-folio, l'une de 72 planches, l'autre de 67 (1). Sur le titre, on voit une poule qui couve ses œufs, et au dessous une épigraphe latine :

Noctu incubando diuque.

Cette devise est de la dernière importance : elle montre que Rubens pensait et méditait beaucoup plus qu'on ne serait tenté de le croire, malgré ses vastes études et ses connaissances linguistiques. Ce n'était pas seulement un homme de fougue ; il calculait d'une manière savante les effets qu'il voulait produire.

Une œuvre aussi considérable ne laissait guère à l'auteur le loisir de fréquenter le beau monde et de peindre des portraits. Il dut néanmoins assister à quelques fêtes, accompagner de temps en temps le duc de Mantoue, car il noua dans la ville d'importantes relations, qui lui firent demander plus tard beaucoup de travaux. Ces toiles ont passé jusqu'ici pour avoir été peintes sur les lieux mêmes, tandis qu'elles furent expédiées des Pays-Bas. Ainsi le fa-

(1) *Palazzi antichi di Genova, raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens; in Anversa, appresso Giacomo Meursio, anno* 1613.

meux tableau de l'église Saint-Ambroise, *Ignace de Loyola faisant des miracles*, demandé à Rubens par Nicolò Pallavicini, seigneur intimement lié avec Gonzague, auquel il avait donné des fêtes splendides, arriva de Belgique en 1620 (1).

Reste un travail exceptionnel. La famille Spinola possède deux bustes, le premier en terre cuite, le second en marbre, qui représentent, l'un et l'autre, un de leurs aïeux; on ne sait au juste lequel. Tous deux passent pour avoir été faits par Rubens; mais si l'on veut prendre au sérieux cette tradition, il faut l'appliquer au modèle et non à l'œuvre sculptée. L'incertitude qui règne sur le nom du personnage, règne aussi sur l'époque et le lieu où furent copiés ses traits. Suivant quelques opinions, ce serait en Espagne, dans l'année 1628 ou 1629; suivant une autre hypothèse, ce serait dans les Flandres, à une date inconnue. Mais personne n'est d'avis que cet essai fut tenté à Gênes. Voilà bien du mystère, indépendamment de la question principale : il faudrait d'abord savoir, en effet, si Rubens a vraiment eu le caprice de modeler une tête humaine. Plusieurs peintres flamands, Quentin Metsys, Barthélemy Spranger, Wiertz et Eugène Verboeckhoven, sollicités par des fantaisies de ce genre, ont obtenu

(1) Cette date est constatée par la note suivante, que le chevalier Antonio Merli a trouvée dans les archives de la famille Carrega : « En 1620 arriva de Flandre le tableau de *Saint Ignace*, peint par Rubens pour être placé au dessus de l'autel du saint protecteur, que faisait alors ériger le seigneur Nicolò Pallavicini. »

Nous donnons à la fin de ce volume, dans les notes et suppléments, la liste des tableaux de Rubens que possède la ville de Gênes.

de très bon résultats. Le chef de l'école anversoise a donc bien pu éprouver le désir de voir si sa main hardie et savante pourrait pétrir l'argile. Nul doute qu'il eût réussi. Ajoutons que le buste de Spinola ne dément point la tradition. Ceux qui le voient y reconnaissent le style de Pierre Paul, et la gravure confirme leur jugement (1). On retrouve dans cette tête énergique et fière la vigueur de son dessin, la fermeté de sa touche, la désinvolture de ses poses, l'habile modelé de ces carnations, la physionomie expressive de ses personnages masculins. Si la légende qui la lui attribue n'est pas vraie, elle a pour elle toutes les apparences de la vérité.

En quittant la ville de Gênes, Vincent Ier passa par Milan, où il s'arrêta quelques jours. Ce fut alors, sans doute, que l'infatigable Rubens crayonna la *Cène* de Léonard de Vinci; grâce au burin de Soutman, son esquisse n'a pas été perdue pour les amateurs.

Quand il fut rentré dans sa capitale, Gonzague y trouva une lettre de l'archiduc Albert, qui piqua son amour-propre. En voici la traduction :

« Prince Sérénissime,

« Pierre Paul Rubens, peintre, né dans mes États, est retenu, ainsi qu'on m'en a informé, au service de Votre Sérénité, qui l'occupe à certains travaux de sa profession, et comme il est opportun qu'il revienne ici pour mettre ordre à des affaires que des personnes tierces n'arrangeraient pas selon son désir, ses parents m'ont supplié d'écrire

(1) Elle a été publiée par la *Gazette des beaux-arts*, tome XXIV, page 337.

à Votre Sérénité, pour qu'elle lui donne le congé nécessaire. Ces motifs m'ayant paru complétement justes, j'ai voulu demander à Votre Sérénité ladite licence, afin qu'il puisse venir s'occuper de ses devoirs, de ses intérêts et de tout ce qui le concerne. Désirant lui donner satisfaction, parce qu'il est mon vassal, je tiendrai grand compte et serai très reconnaissant de ce que fera Votre Sérénité. Que le Seigneur garde votre personne et lui accorde toutes les prospérités que je désire.

« Bruxelles, le 4 août 1607.

« Au service de Votre Sérénité,

« ALBERT. »

Rubens avait-il provoqué artificieusement cette lettre, pour échapper au duc et reprendre sa liberté? On pourrait le croire. Un homme qui avait tellement l'habitude de se contenir, de faire bonne mine à mauvais jeu, devait employer souvent la finesse. En admettant cette version, l'expédient n'aurait pas atteint son but. La demande irrita le prince adulé, auquel on ne parlait qu'après avoir pressenti ses désirs; il ne voulait pas traiter Rubens comme il le méritait, l'employer à de grands ouvrages, mais il ne voulait pas non plus rompre sa chaîne. La réponse adressée au noble solliciteur fut à peine convenable :

« Depuis quelques années déjà, Pierre Paul Rubens, peintre flamand, me sert à ma satisfaction et à la sienne ; je ne puis croire qu'il ait la pensée d'abandonner ce service, où il paraît entièrement se complaire. Si donc je ne puis obtempérer au désir des siens, qui ont voulu se prévaloir de votre autorité pour le rappeler dans sa famille, Votre Altesse m'excusera, l'intention du susdit Pierre Paul étant toute différente, puisqu'il désire rester, et la mienne aussi, puisque je désire le garder. La bonté de Votre Altesse me donne l'assurance que vous

prendrez ceci en bonne part, attendu que je permets également à mes sujets de servir les princes étrangers et surtout Votre Altesse, à laquelle, pour terminer, je baise les mains et prie Dieu d'accorder toute félicité. »

Menacé de perdre un esclave, le duc le retint quelques mois sous sa dépendance immédiate, et ne lui octroya que vers la fin de l'année la permission d'aller dans la ville éternelle parfaire et installer le triptyque. Le peintre flamand ne dut pas atteindre Rome avant le 15 décembre 1607. Il éprouva tout d'abord une contrariété assez vive. Quand le retable fut mis en place, il était si mal éclairé que l'on pouvait à peine, suivant son propre témoignage, distinguer les figures, apprécier l'excellence du coloris, le charme des têtes, l'élégance et l'air naturel des draperies. Ces éloges, c'est Rubens lui-même qui se les donne dans une lettre. Il lui parut donc impossible de sacrifier son œuvre et la gloire qu'elle devait lui mériter, en la laissant exposée sous un faux jour : il prit à regret la pénible décision de la retirer, de perdre les huit cents gros ducats stipulés avec la fabrique. Mais les pères ne voulurent point laisser enlever le triple tableau, si le peintre ne s'engageait d'abord à le reproduire sur pierre, ou sur quelque autre matière qui absorberait les couleurs et préviendrait le miroitement. Rubens ne faisait pas d'objections ; seulement il désirait qu'il n'y eût point à Rome deux ouvrages identiques de sa main et cherchait un acquéreur pour les morceaux terminés. Il les offrit au duc de Mantoue, par l'entremise d'Annibal Chieppio, dans la lettre même dont nous tirons ces dé-

tails; voici en quels termes : « Me rappelant que le seigneur Duc et Madame Sérénissime m'ont dit autrefois qu'ils désiraient une œuvre de mon pinceau pour leur galerie de peinture, il me serait merveilleusement agréable, puisqu'ils veulent me faire cet honneur, qu'ils prissent ce tableau, sans nul doute le meilleur travail exécuté par moi depuis longtemps. Je ne suis pas disposé à faire de nouveau un tel effort d'étude, et si je l'essayais, peut-être ne réussirais-je pas aussi bien. Et mon triptyque se trouverait heureusement placé dans une collection où luttent et rivalisent tant d'hommes de mérite. Quant au prix, quoique fixé à huit cents écus, je ne prendrai point pour base cette évaluation stipulée à Rome ; je m'en remettrai toujours à la discrétion de Son Altesse. Et elle choisira elle-même l'époque du paiement, sauf pour une centaine d'écus ou deux, qui me seront nécessaires pendant que j'exécuterai la copie. Elle me prendra une couple de mois tout au plus, n'ayant besoin d'aucune étude. De sorte que je retournerai infailliblement à Mantoue avant Pâques. Si Votre Illustre Seigneurie daignait m'accorder la faveur de proposer cette acquisition au Duc, bien que mes obligations envers elle ne puissent s'accroître, ce serait les renouveler toutes d'un seul coup. Je la supplie de vouloir bien m'aviser aussitôt que possible des intentions de Son Altesse, car je tiendrai le tableau couvert jusque-là et ne prendrai aucune décision. Dans le cas où Son Altesse accepterait mon offre, j'enlèverais sur-le-champ le retable du lieu qu'il occupe et je l'exposerais dans la même église sous une meilleure lumière, à la satisfaction de Rome et de moi-même. Pour la copie, je

n'aurais pas besoin de la si bien faire ni de la finir au même degré, car on ne pourra jamais en apprécier le travail. Mais pour que Votre Seigneurie soit bien informée de toutes choses, elle doit savoir que la composition est très belle par le nombre, la grandeur et la variété des figures jeunes et vieilles, aussi bien que des dames richement habillées. Et quoique tous les personnages soient des saints, ils n'ont aucun signe particulier ou attribut, qui les distingue. La dimension de l'œuvre n'est pas non plus si extraordinaire qu'elle doive occuper une grande place, car son étroitesse compense sa hauteur. En somme, je vous certifie que Leurs Altesses, quand elles l'auront vue, en demeureront pleinement satisfaites, comme une multitude de gens qui l'ont examinée à Rome. Que Votre Seigneurie Illustrissime me pardonne, de grâce, l'ennui que je lui cause pour cette bagatelle, qui est loin de convenir à la gravité de ses occupations; je sais combien j'abuse de sa courtoisie. Néanmoins, comme l'affaire m'importe beaucoup, je la supplie de vouloir bien la prendre à cœur et se persuader qu'elle ne peut obliger personne qui fasse plus grand cas de ses bontés. Pour finir, je baise humblement les mains de Votre Seigneurie Illustrissime. — De Rome, le 2 février 1608. »

Voilà indubitablement une pièce rare et curieuse. Jamais on n'a préparé une transaction avec plus de soin, de ménagements, de souplesse et de déférence. Il n'y a pas de nos jours un artiste, pas un brocanteur peut-être, qui voulût caresser, amignotter ainsi un grand personnage pour lui vendre un tableau. Le même courrier qui emportait cette lettre,

emportait une missive de Giovanni Magno, envoyé de Gonzague dans la ville des Papes, où il recommandait chaleureusement l'affaire au sieur Annibal Chieppio. Il semble impossible qu'une proposition ainsi faite soit repoussée ; elle le fut cependant, le 15 février, d'une manière presque burlesque. « Nous avons reçu en même temps (ainsi parle le secrétaire de Vincent I[er]) deux paquets de lettres de Votre Seigneurie, et nous y répondons aussi bien que cela se peut faire en plein carnaval, et dans le grand mouvement occasionné par le départ de Son Altesse pour Turin, avec la compagnie la plus nombreuse et la plus brillante que j'aie jamais vue... Je n'ai pas trouvé Son Altesse disposée à acquérir le tableau du seigneur Rubens. En matière de dépenses, on agit maintenant avec une grande réserve. Son Altesse cependant paraît estimer beaucoup l'œuvre du peintre, comme je l'écris au seigneur Pierre Paul. »

Estimer beaucoup une œuvre que l'on n'a pas vue, que l'on ne demande pas à voir ! Un compliment si maladroit, si peu justifié, semble presque une impertinence. Et la préoccupation, les grandes dépenses du carnaval, qui rendent l'offre inopportune, qui la font rejeter purement et simplement ! Une vive rougeur dut passer sur le noble front de Rubens, quand il vit dédaigner de la sorte un retable auquel il attachait tant de prix, dont il avait fait lui-même un brillant éloge, qu'il espérait introduire dans cette galerie ducale d'où on avait toujours exclu ses travaux. Puisqu'ils négligeaient une occasion pareille, le duc et la duchesse, en exprimant le désir de glisser dans la collection fameuse un tableau de sa main,

lui avaient manifestement donné de l'eau bénite de cour!

Une circonstance plus bizarre encore et plus offensante vint compliquer cette avanie. Au moment même, où Rubens méditait d'offrir au duc et lui proposait réellement son triptyque, la duchesse l'employait à solliciter un grand homme du jour, Circignani, surnommé le *Pomerancio*. Le retable de Pierre Paul, elle n'y tenait pas le moins du monde; mais elle désirait vivement obtenir de ce Pomerancio, de cet illustre coloriste, de ce peintre supérieur, un tableau pour la chapelle de Mantoue, n'importe à quel prix. Et c'était Rubens qu'elle avait chargé de faire les démarches. Avec les deux lettres mentionnées tout à l'heure, partait une épître du résident Magno, adressée à l'Altesse féminine, dont voici la teneur :

« Sérénissime Princesse,

« J'ai vu, en compagnie de Pierre Paul Rubens, le tableau fait par le Pomerancio pour Votre Altesse. Autant que j'en puis juger, il réussit à merveille : il me semble qu'on y trouve autant de qualités magistrales que dans ses œuvres les plus fameuses, et qu'il y a mis beaucoup de soin et d'étude. Le seigneur Pierre Paul me dit avoir été chargé par Votre Altesse de fixer avec moi le prix de cet ouvrage; mais n'ayant pas en peinture assez de connaissances pour faire une estimation précise, je m'en suis rapporté à son jugement. Le prix de 400 ducats, ou plutôt de 400 écus d'or, ne me paraît pourtant pas excessif, vu l'importance du travail et le nom du maître, que l'on regarde comme un des premiers de Rome. Le seigneur Pierre Paul semble être également de cet avis.

« De Rome, le 2 février 1608. »

Toute cette aventure a l'air d'une charge, d'une bouffonnerie ; mais, hélas ! des bouffonneries pareilles se jouent constamment sur la scène du monde ! Il eût été curieux de voir un des princes de l'art moderne, un génie, le fondateur d'une école à jamais célèbre, tirant le chapeau, faisant des révérences, demandant une peinture avec force compliments à Cristoforo Pomerancio, alors illuminé de gloire, placé infiniment plus haut que Rubens dans l'opinion publique, tombé maintenant dans une obscurité si profonde que personne ne le connaît ! La lettre du chargé d'affaires nous a montré de loin l'artiste anversois occupé à séduire le faux grand homme, à évaluer ses toiles, quand on lui refusait les siennes ; nous allons voir maintenant Pierre Paul entrer lui-même en scène, raconter ses efforts, presser le paiement de l'œuvre acquise par lui pour la duchesse, et pallier en même temps l'affront qu'il a reçu, jouer l'indifférence, cacher son juste dépit. Le 23 février, il adressait au secrétaire de Gonzague la lettre suivante :

« Très Illustre Seigneur,

« Quoique mon affaire ait échoué, je demeure tout aussi obligé à Votre Seigneurie que si l'on avait accepté ma proposition, sachant bien que vous aurez fait en ma faveur plus que je ne devais espérer d'un personnage tel que vous. A vrai dire, d'ailleurs, cette affaire ne m'importe plus autant, le retable ayant été exposé pendant un bon nombre de jours dans un endroit plus convenable de la même église et ayant obtenu l'approbation de Rome entière. Je suis donc certain d'en trouver un bon emploi dans Rome même, circonstance qui ne m'est plus désagréable, les Pères m'ayant autorisé à modifier la copie selon

ma volonté. Je crois, du reste, que, dans le tracas de ces noces (1), je n'aurais pas trouvé peu d'obstacles à la trésorerie de Mantoue *in re pecuniaria*, comme il m'adviendra sans contredit pour les arrérages de mon salaire qui me sont dus depuis longtemps. Si bien que, toutes réflexions faites, je dois presque envisager comme un bonheur qu'on n'ait pas accepté ma proposition. Reste seulement que Votre Seigneurie Illustrissime veuille me rendre auprès de Madame Sérénissime le bon office de presser le paiement du tableau commandé ici pour la chapelle, par ordre exprès de Son Altesse, au seigneur Cristoforo Pomerancio, affaire dont j'ai exposé par écrit tous les détails au seigneur Philippe Persia, qui, à ma grande surprise, est parti sans me donner aucune réponse. C'est pourquoi je suis obligé de vous causer ce nouvel ennui, et de vous dire où en sont les choses. Madame Sérénissime a été servie, à ma prière, vite et bien, quoique ce Pomerancio fût très occupé; relativement au prix, Son Altesse s'en est plusieurs fois remise à mon jugement; mais je n'ai pas voulu accepter cette responsabilité. J'ai tant fait néanmoins auprès du Pomerancio, qui en était d'abord resté aux compliments avec Madame Sérénissime, qu'il a fini par demander 500 écus d'or, laquelle somme parut exorbitante à Son Altesse, peut-être parce qu'elle n'avait pas pratiqué ces grands maîtres de Rome et croyait traiter avec eux selon l'usage de Mantoue. Cependant, elle s'en est rapportée à moi de nouveau; alors, ayant fait voir le tableau à beaucoup de personnes intelligentes, et en outre au seigneur Magno, nous sommes convenus ensemble que Son Altesse ne pouvait payer la peinture moins de 400 écus d'or. C'est pourquoi je prie Votre Seigneurie Illustrissime de vouloir bien encore me faire cette grâce de presser Madame Sérénissime, pour que l'on paie cette somme le plus tôt possible, autrement je demeurerais confus et ne me hasarderais plus jamais à accepter de pareilles commissions, celle-là m'ayant été recommandée par un nombre infini de lettres et souvent rappelée. Et maintenant que tout a parfaitement réussi, je m'effraie d'une telle négligence à rétribuer l'artiste. Je recours donc à Votre Seigneurie Illustrissime, comme j'en ai l'habitude dans tous mes embarras, car je sais par expérience quelle ardeur elle met à me protéger en toutes choses et partout. Je lui

(1) Vincent mariait alors son fils aîné, François de Gonzague, avec une princesse de la maison de Savoie.

baise humblement les mains et prie Dieu qu'il lui accorde toute félicité.

« De Rome, le 23 février 1608. »

Le morceau est complet, je pense; Rubens, que le duc avait expédié en Espagne comme un simple camionneur, servait de courtier en peintures à la duchesse, dans le moment même où le prince affichait pour ses propres ouvrages une blessante indifférence, et l'on voit quelles démarches il avait dû faire, quelle peine il avait dû prendre!

L'artiste méconnu flattait son amour-propre humilié, quand il pensait vendre aisément son triptyque. L'inconvénient qui l'avait banni du maître-autel de l'église Sainte-Marie *in Vallicella* et le refus de Gonzague le déprécièrent tellement aux yeux des faux et même des vrais amateurs, que personne n'en voulut. Le peintre dut le garder pour son compte; plus tard, après son retour aux Pays-Bas, il le fit transporter à Anvers, où il resta dix-sept ans dans son atelier. Pierre Paul, jugeant la séquestration assez longue, le mit alors sur le tombeau de sa mère et de sa première femme. Vers la fin du siècle dernier, malheureusement, il a disparu, et j'en ai vainement cherché quelque trace. Une lettre de Rubens, dont nous parlerons tout à l'heure, prouve que la copie fut exécutée : elle orne encore le maître-autel de Sainte-Marie *in Vallicella*. La page du milieu peut être appelée la *Madone aux enfants*, car on y voit la fille de David portant le petit Emmanuel, entourée de bambins et d'angelets agenouillés; sur l'aile droite se tiennent debout le pape saint Grégoire, saint

Maur et saint Papien martyrs; sur l'aile gauche, sainte Domitille, les saints Nérée et Achillée. Rubens ayant été satisfait de la copie, elle doit donner une idée assez juste du modèle.

Cette reproduction paraît l'avoir occupé très longtemps : il avait pensé qu'elle exigeait deux mois de travail ; six mois après, bien qu'achevée, elle n'était pas découverte et soumise au jugement public. Une demi-année de labeur avait-elle été vraiment nécessaire, ou Pierre Paul, n'ayant aucun désir de retourner prendre sa chaîne, avait-il mené de front quelque autre ouvrage et traîné en longueur l'exécution du retable? La manière dont on le traitait à Mantoue donnerait lieu de le penser : toutefois la matière nouvelle qu'il expérimentait dut ralentir son pinceau. Un homme aussi discret, aussi prudent que Rubens, ne laisse pas deviner facilement, même après sa mort, ses dispositions et ses projets.

Cependant le prince de Mantoue avait enfin exécuté ce voyage des Pays-Bas, qui avait été résolu l'année précédente. Le 18 juin, il était parti pour la Lorraine, la Belgique et la France. Il n'avait pas soufflé mot d'emmener Rubens, craignant sans doute que l'archiduc Albert ne le retînt près de lui. Le 29 août, il arrivait à Bruxelles, y passait plus de deux semaines, allait voir, le 17 du mois de septembre, la grande cité d'Anvers, et de là s'acheminait vers la France. Il quitta Fontainebleau le 22 octobre, en prenant le chemin de Marseille pour se rendre à Gènes.

Or, le 26 du même mois, une lettre affligeante rappelait à Pierre Paul qu'il avait vu le jour loin du soleil italien. Elle lui apprenait que sa mère était

dangereusement malade. Il se hâta de mettre ordre à ses affaires et, deux jours après, montait à cheval. Une épître singulière, adressée à Chieppio, lui apprenait le motif de son départ. Nous traduirons tout entière cette lettre énigmatique, où l'on démêle avec peine les vrais sentiments de Rubens.

« Mon très Illustre Seigneur,

« Quoique Son Altesse ne se trouve pas à Mantoue, je crois devoir rendre compte à Votre Seigneurie Illustrissime de la nécessité qui m'oblige à faire presque une impertinence, c'est à dire d'ajouter à une absence déjà si longue une absence nouvelle, en partant pour des régions encore plus éloignées; j'espère néanmoins qu'elle sera brève. Elle est motivée par les nouvelles très fâcheuses que j'ai reçues avant-hier de la santé de ma mère. Elle est tellement malade d'un asthme que, si l'on considère son âge de soixante-douze ans, on ne peut espérer d'autre issue que la fin commune à tous les hommes. Il m'est dur de partir pour voir un tel spectacle et non moins dur de partir sans y être autorisé par mon Sérénissime Patron. Aussi ai-je délibéré avec le seigneur Magno et j'ai conclu qu'il serait bien à moi de tout faire pour le rencontrer en chemin, et, d'après les nouvelles que je recevrai en route, de choisir telle ou telle voie. Ce ne m'est pas d'ailleurs une faible consolation de penser que, durant le séjour de Son Altesse à Anvers, les miens l'auront priée de me laisser revenir, et auront informé pleinement le seigneur Philippe Persia et le seigneur Annibal Iberti de la nécessité de ma présence, par l'entremise desquels mes parents auront obtenu de la compassion de Son Altesse quelque bonne espérance. Mais le mal n'était pas encore parvenu au point désespéré, où il se trouve maintenant. C'est pourquoi ils n'ont pas fait un effort suprême pour m'écrire, comme ils ont fini par s'y déterminer. Je supplie Votre Seigneurie Illustrissime de vouloir bien apprendre mon malheur à Madame Sérénissime et m'excuser près d'elle, si pour gagner du temps afin de rejoindre le Sérénissime Duc, je ne me rends pas d'abord à Mantoue, mais prends le plus court chemin en toute diligence. De mon retour je ne dis rien autre chose, sinon que j'obéirai toujours à toutes les volontés de mon Sérénissime Patron et m'y con-

formerai, comme à une loi inviolable, en tout lieu et en tout temps. Mon œuvre des trois grands tableaux, à Rome, pour l'église nouvelle, est terminée et, si je ne me trompe, la moins mal réussie que j'aie faite; je pars néanmoins sans la découvrir (les ornements de marbre n'étant pas achevés), tant les circonstances me pressent; cette cérémonie, au surplus, n'importe guère, les trois compositions ayant été peintes en public, sur le lieu même même et sur pierre. En revenant de Flandre, je pourrai donc aller droit à Mantoue, ce qui me sera très agréable pour une infinité de raisons, spécialement parce que je pourrai servir de ma personne Votre Seigneurie Illustrissime, à laquelle je baise les mains, en la priant de me conserver ses bonnes grâces et la faveur de mes deux Sérénissimes Patrons.

« De Rome, le 28 octobre 1608 (en montant à cheval). »

Quand on étudie cette lettre diplomatique, on ne peut échapper à la conviction désagréable qu'elle manque de franchise et de dignité. La soumission sans bornes, les humbles protestations, l'obséquiosité excessive dont elle comme saupoudrée, ne convenaient pas au grand homme traité avec si peu de ménagement. Il y a des rancunes et une fierté qu'impose le respect de soi-même. Sans doute le peintre loue la reproduction de son œuvre exécutée sur pierre, comme il avait loué le modèle; mais il ne souffle mot de cet original dédaigné, il ne hasarde ni une plainte, ni un reproche. C'est aussi pousser trop loin l'adulation que d'écrire à propos de sa mère mourante : « Il m'est dur de partir pour voir un tel spectacle et non moins dur de partir sans y être autorisé par mon Sérénissime Patron. » C'est encore afficher une docilité trop grande que d'ajouter : « De mon retour je ne dis rien autre chose, sinon que j'obéirai toujours à toutes les volontés de mon Sérénissime

Patron et m'y conformerai, comme à une loi inviolable, en tout lieu, en tout temps. » Pierre Paul avait-il vraiment l'intention de revenir? Fit-il des efforts pour rencontrer le duc en chemin? Je ne le crois pas. Il y a lieu de penser qu'il prit la route la plus directe, sans trop se soucier du principicule, d'autant plus que, voyageant à cheval, il ne lui fallait pas moins d'un mois pour atteindre Anvers. Une si longue course devait déjà sembler désolante à un fils impatient de revoir sa mère. Et puis le Flamand ne revint jamais, n'adressa jamais aucune lettre au duc de Mantoue, n'entretint aucune relation avec lui, avec son successeur et avec sa famille (1). Preuve indubitable qu'il avait un ressentiment caché de la position inférieure, où l'avait tenu Gonzague, et de la médiocre estime qu'il avait toujours témoignée pour ses travaux. Et certes, il avait bien le droit de lui garder rancune; cet abaissement continuel de son génie pouvait lui ôter la verve et la confiance en lui-même; l'habitude de copier sans cesse les œuvres d'autrui pouvait lui faire perdre son originalité. Rubens, au lieu d'être un glorieux inventeur, fût demeuré un habile traducteur. Sa féconde et solide organisation le sauva. Il n'en reste pas moins positif que Vincent I[er] de Gonzague, sauf quelques moments où l'artiste put suivre à la hâte ses inspirations, a retranché huit années de sa vie, à une époque où la main n'a pas encore, il est vrai, toute son adresse,

(1) Ces faits sont minutieusement constatés par M. Baschet, qui s'en étonne, parce qu'il n'a pas vu le dessous des cartes. *Gazette des beaux-arts*, tome XXIV, pages 491 et suivantes.

mais où l'imagination a toute sa grâce, tout son élan et toute sa fraîcheur. Un ennemi déclaré eût mieux valu qu'un protecteur de cette espèce.

Si rapide que fût la marche du peintre flamand, la maladie, plus prompte, avait terminé son action lugubre avant qu'il franchît les portes d'Anvers. Il ne put guère atteindre la ville qu'à la fin du mois de novembre (1); sa mère était morte le 19 octobre, comme le prouve son épitaphe. Il la trouva enterrée dans l'église de l'abbaye Saint-Michel, lui fit élever un monument et composa lui-même son inscription funèbre, dont les premiers mots seulement sont dignes d'attention : *Mariæ Pypelingiæ*, *prudentissimæ*, *lectissimæ feminæ*, etc. Lorsque au milieu de sa douleur, il avait voulu faire l'éloge de sa mère, elle s'était surtout offerte à sa mémoire comme une femme intelligente et prévoyante. Il sentait combien il lui avait d'obligations, et pour la manière adroite dont elle avait dirigé le sort de sa famille, et pour la prudence qu'elle lui avait transmise (2).

(1) D'après la *Vie de Rubens*, par Philippe son neveu, il aurait terminé son voyage beaucoup plus tard : « *Ut in Belgium rediit anno* 1609, *sparsâ jam latè peritiæ ejus famâ*, » etc. Mais ce chiffre de 1609 a été mis par inexactitude, ou c'est une indication vague, comme on les prodiguait jadis, le narrateur n'ayant pas cru important de distinguer la fin de 1608 et les premiers mois de 1609. Quant à la biographie dont nous avons tiré cette phrase, elle avait d'abord été attribuée à Gevaerts, ami de Rubens ; mais une lettre de Philippe constate qu'il en est lui-même l'auteur. REIFFENBERG : *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*.

(2) L'épitaphe de Marie Pypelincx avait suffi pour me révéler son caractère par induction ; les pièces que M. Backhuisen a trouvées depuis lors ont confirmé mon jugement.

J'ai raconté longuement le séjour de Rubens dans les principautés ultramontaines, parce que c'est une phase importante de sa vie et parce que tous les renseignements publiés autrefois sur cette époque sont faux d'une manière absolue, ou présentés sous un faux jour, ce qui revient au même. Non seulement la tradition avait tout défiguré, mais les biographes avaient inventé des anecdotes qui passaient pour authentiques, et produisent maintenant l'effet d'un conte ridicule. Telle est la suivante, mise en circulation par Weyerman. Le duc, si l'on en croyait ce hâbleur, visitait fréquement Rubens dans son atelier. Comme il passait près de la porte entr'ouverte, un jour que l'artiste peignait un épisode de l'Énéide, il l'entendit réciter à haute voix, pour enflammer son imagination, ces vers du dixième livre :

Là, des champs paternels vint le fils glorieux
Du Tibre et de Manto, prophétesse des cieux,
Ocnus, à qui tes murs doivent leur origine,
O Mantoue ! et le nom de sa mère divine (1), etc.

Il en était là, lorsque le prince, entrant tout à coup, le sourire sur la bouche, lui adressa la parole en latin ; il croyait faire une espiéglerie et le mettre hors d'état de répondre, au moins dans la même

(1) Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris,
Fatidicæ Mantus et Tusci filius amnis, etc.

Nous avons emprunté la traduction de Barthelemy. Campo Weyerman dit que Rubens peignait alors le Combat de Turnus et d'Enée ; mais les vers n'ont aucun rapport avec cet incident. Tous les compilateurs ont néanmoins répété la phrase de Weyerman.

langue, car on peut comprendre un idiome et ne pas savoir le parler. Mais Rubens lui prouva qu'il se trompait, car il fit usage du style le plus pur, des locutions les plus élégantes dont se servissent les Romains. Le duc fut enchanté de voir qu'un seul homme possédât tant de mérites divers.

Tel est le récit apocryphe. Tous ceux qui auront lu les pages précédentes le réfuteront par un sourire. Jamais le hautain Gonzague ne traita Rubens avec cette familiarité, jamais il ne vint le surprendre au milieu de ses travaux, qui l'intéressaient médiocrement. De peur sans doute que l'anecdote ne fût pas assez dénuée de valeur, Descamps rapporte d'une manière bouffonne le dernier incident : « Le duc qui l'avait écouté, dit-il, entra en riant et lui parla en latin, croyant l'embarrasser et qu'il n'entendait pas cette langue. » Si Rubens n'avait pas entendu le latin, il n'aurait pas compris les paroles qu'il débitait, et s'il les avait débitées sans les comprendre, il aurait fait une sottise, laquelle, dans tous les cas, n'aurait pu lui monter l'imagination.

Et dire que l'histoire a été jusqu'à nos jours entrelardée de fables pareilles, quand les fables mêmes ne composaient pas la pièce principale du ragoût!

CHAPITRE V

RUBENS A ANVERS

Retraite de l'artiste au monastère de Saint-Michel. — Son désir de retourner en Italie. — L'archiduc Albert emploie tous les moyens pour le retenir, lui commande son portrait, le nomme son peintre officiel, lui remet solennellement une chaîne d'or, avec une médaille. — Triptyque de *Saint-Ildephonse*, premier chef-d'œuvre de Rubens. — Mariage du peintre avec Isabelle Brandt. — Trêve de douze ans, favorable aux beaux-arts. — Influence des études italiennes de Pierre Paul sur sa manière. — Ses analogies avec Michel-Ange. — Sa predilection pour le Titien, Paul Véronèse et Tintoret. — Il étudie tous les maîtres, n'en imite aucun et demeure profondément original. — Son rapide succès en Belgique. — Il achète un hôtel et le fait reconstruire. — La jurande des arquebusiers lui demande un triptyque. — Rubens exécute la *Descente de Croix*, son second chef-d'œuvre. — Fausse anecdote sur le retable. — L'auteur a peint une soixantaine d'ouvrages où il a dépassé les limites habituelles de son talent.

Après avoir donné à sa mère un dernier témoignage d'affection, Rubens s'enferma quelques semaines pour la pleurer, dans le monastère qui abritait ses restes. Mais le temps assoupit toutes les douleurs, et le chagrin de l'artiste belge se calma comme les autres. Sortant alors de sa retraite, il alla

voir ses parents et ses amis, ceux du moins qui lui étaient restés fidèles, pendant une absence de huit ans et sept mois. Comment fut-il accueilli dans sa ville natale? Avec indifférence par une population qui ne le connaissait pas ou le savait fils d'un proscrit; avec malveillance par les artistes, qui n'aiment pas les nouveaux concurrents. L'âpreté de la température et la monotonie de la campagne augmentaient son malaise : la froide atmosphère, le ciel brumeux, les plaines uniformes des Pays-Bas ne lui souriaient guère. Il était justement arrivé au milieu de la mauvaise saison et frémissait malgré lui, en voyant la neige tomber lentement le long des vitres. Plus de Raphaël, d'ailleurs, plus de Michel-Ange, plus de Corrége, plus de Titien et de Paul Véronèse; habitué à voir leurs magnifiques ouvrages, le robuste Flamand croyait impossible d'en tolérer la privation. Il tomba donc peu à peu dans un amer ennui et témoigna par ses plaintes le chagrin qu'il éprouvait (1). Sentant la tristesse engourdir ses facultés, il prit la résolution d'abandonner pour toujours la Néerlande. On pense bien qu'il ne serait pas retourné à Mantoue subir les dédains de Gonzague; mais Rome, où son dernier triptyque avait dû être inauguré en son absence, où il avait des relations et des amis, où les éclectiques et leurs rivaux entretenaient ces luttes de méthodes, ces ambitieuses aspirations nécessaires à la vie intellectuelle, Rome lui apparaissait, le tentait comme un séjour idéal. S'il avait exécuté son dessein, l'école belge était perdue : elle aurait avorté entre les mains

(1) Michel : *Histoire de Rubens*, page 43.

d'hommes secondaires, au lieu de créer les merveilles qui ont fait faire à sa gloire le tour du monde. Voilà le danger de ces longues absences, pendant lesquelles on se naturalise sur un autre sol, en oubliant les mœurs, les goûts et le climat de sa patrie.

L'archiduc Albert, par bonheur, ayant fait une tentative en 1607, pour ramener Pierre Paul dans ses États, ne pouvait le laisser partir, maintenant qu'il était arrivé. Otho Vænius d'ailleurs, peintre officiel de la cour, lui parlait en faveur de son ancien élève. Le prince ne voulut pas que la Belgique essuyât une si grande perte. L'artiste anversois fut mandé à Bruxelles, où les deux souverains lui témoignèrent l'intérêt le plus flatteur; jamais têtes couronnées ne l'avaient si bien accueilli. Avec sa mâchoire énorme et saillante, Albert l'interrogea sur ses études, sur ses voyages, puis le chargea de peindre son portrait et celui de l'infante Isabelle. L'artiste ayant fait de ces deux ingrats visages tout ce qu'un peintre habile en pouvait faire, l'archiduc lui demanda une Sainte Famille pour l'oratoire de son palais. Vous devinez sans peine combien cette seconde commande flatta Rubens, Gonzague n'ayant jamais voulu admettre dans aucune partie de sa résidence une œuvre du docile et timide débutant. Il se piqua d'honneur, selon toute apparence, et les souverains, quand il leur offrit son travail terminé, furent saisis d'admiration. Toute la cour partagea leur sentiment, de sorte qu'un bon nombre de seigneurs, appartenant à la confrérie de Saint-Ildephonse, le chargèrent de peindre un grand retable, qu'ils devaient placer sur leur autel dans l'église de Caudenberg. Cette pieuse association avait

été fondée par Albert, pendant qu'il était vice-roi de Portugal pour Philippe II, et sanctionnée par le pape. L'archiduc l'avait ensuite transportée de Lisbonne à Bruxelles, avec l'autorisation du souverain pontife. On s'était empressé de s'y faire recevoir : elle comptait dix-neuf chevaliers de la Toison-d'or, et notre artiste lui-même ne tarda point à obtenir l'honneur d'y être admis.

Rubens traça d'abord l'esquisse des divers sujets, et tous quatre ayant obtenu l'approbation, il ne songea plus qu'à en revêtir les panneaux. Les ateliers de Bruxelles n'étant pas assez vastes pour exécuter un triptyque de cette dimension, les Altesses lui permirent de travailler dans une salle de leur château. Sur la page du milieu il représenta la Vierge, occupant un trône d'or et offrant une chasuble à saint Ildephonse agenouillé. Les pieux chroniqueurs nous expliquent d'où lui vint ce cadeau. Certains schismatiques peu révérencieux avaient prétendu que, pour concevoir, la mère du Christ avait dû perdre sa virginité. Ildephonse, archevêque de Tolède, s'irrita de cette inconvenance, réfuta publiquement les sectaires et acheva de les foudroyer dans un livre. Grande fut la joie de Marie qu'on eût si bien défendu sa chasteté. Aussi, à quelque temps de là, son champion entrant dans l'église pour célébrer les matines, le monument se trouva rempli d'une lumière si éblouissante, que pas un de ses acolytes ne put la supporter : ils s'enfuirent tous. Demeuré seul, le prélat vit la mystique épouse dans le chœur, assise sur le fauteuil d'où il avait coutume de prêcher, ayant autour d'elle un chœur d'anges et une troupe de saintes filles.

Comme il restait immobile et troublé d'un pareil spectacle, l'élue du Seigneur le réconforta en lui disant ces mots : « Parce que dans la pureté de ton cœur, dans le zèle de ta foi, dans ton pudique amour des choses divines, tu as gardé la continence et défendu ma virginité, je t'offre un don du trésor céleste et je te décore moi-même de ce glorieux vêtement, afin que tu le portes aux jours de grande solennité. » Elle le para en effet de la chasuble, puis la vision disparut, laissant l'église pleine d'une suave odeur. Cela se passait il y a bien longtemps, au septième siècle, à une époque où la critique historique ne pesait point les témoignages.

Après avoir figuré sur le panneau du milieu ce motif légendaire, l'artiste peignit sur la face intérieure des volets Albert et Isabelle à genoux, ayant près d'eux leurs patrons. Une Sainte Famille orna le dehors. Stimulé par les circonstances, Rubens créa un chef-d'œuvre.

Le succès qu'il obtint fut si grand que Michel, en 1771, regardait encore ce travail comme la plus parfaite composition de Rubens. « J'ose citer ce tableau comme un des chefs-d'œuvre du maître ; je n'ai nulle part remarqué tant d'art ! » s'écrie Descamps, et il explique en mauvais style les causes de son enthousiasme. Le triptyque de saint Ildephonse a eu l'heureuse chance de ne subir aucun dommage ; il orne actuellement la galerie impériale de Vienne. Tous ceux qui l'ont vu affirment qu'on ne saurait trop le louer. L'habileté de la mise en scène, l'éclat des chairs, la finesse des têtes, l'élégance des draperies, la legèreté de la touche et la transparence de la

couleur se réunissent pour exciter l'admiration. Voici comment le juge un critique moderne : « Parmi les toiles pieuses de Rubens que possède la collection du Belvédère, il faut placer au premier rang le triptyque de saint Ildephonse. Ce retable, qui est une des créations les plus parfaites de l'auteur, fut exécuté peu de temps après son retour d'Italie. La noble simplicité de la composition, la tranquillité majestueuse des formes, les expressions habilement graduées, depuis l'enthousiasme extatique du saint jusqu'à la grave piété des archiducs ; un coloris, dont la vérité, la splendeur et la moelleuse harmonie n'ont jamais été surpassées, se réunissent pour produire un effet d'ensemble que le génie seul est capable d'atteindre (1). »

Les deux souverains et les membres de la confrérie, voulant témoigner à l'auteur combien ils étaient satisfaits d'un si beau travail, lui envoyèrent par le majordome du château une bourse pleine de pistoles. Mais Rubens n'eut garde de la recevoir ; il se déclara fort honoré de la bienveillance qu'on lui témoignait et dit que sa seule envie était de se rendre utile à ses confrères. Il ne désirait d'autre récompense de ses travaux que leur approbation. En refusant ainsi un don pécuniaire, il montrait son adresse habituelle ; il se posait comme leur égal, au lieu de se constituer leur inférieur et leur obligé (2).

(1) Betty Paoli : *Wien's Gemælde-Gallerien*, page 129. Le sujet du milieu a été gravé par Witdoeck.

(2) Michel, page 57. On dut offrir au peintre cette gratification comme un supplément du prix convenu : Rubens, encore jeune, ne pouvait faire gratuitement une œuvre aussi considérable.

Albert et Isabelle lui offrirent sous une forme plus délicate le présent qu'il n'avait pas voulu recevoir. Le 8 août 1609, ils commandèrent à leur joaillier, Robert Staes, pour la somme de trois cents florins, une chaîne d'or et une médaille portant leurs effigies, dont ils voulaient faire cadeau à Pierre Paul (1). Le mois suivant, ils le nommèrent leur peintre officiel, avec un traitement de cinq cents livres de gros. Ce titre avait cela d'avantageux qu'il lui permettait de peindre et d'enseigner la peinture, sans être asservi aux règlements des corps de métier, qui régissaient et entravaient la confrérie de Saint-Luc. Les lettres patentes de sa nouvelle dignité lui furent remises le 23 septembre 1609 (2). On ne saurait douter que les princes lui offrirent en même temps la chaîne d'or et que la

(1) On a trouvé dans les archives de Bruxelles la lettre de commande, écrite en espagnol par Joachim d'Encenheat, garde-joyaux des princes : voici la traduction du passage qui concerne l'artiste : « Trois cents florins pour faire une chaîne d'or, avec une médaille aux effigies de Leurs Altesses, destinées à un peintre nommé Pierre Paul Rubens, auquel Son Altesse veut les donner. »

(2) *Particularités et documents inédits sur Rubens*, par Gachard (Bruxelles, 1842). L'acte dont nous parlons a été publié pour la première fois dans cette curieuse brochure. « Michel, dit l'auteur, et d'autres biographes après lui, prétendent que, à cette époque, les Archiducs décorèrent Rubens de la clef d'or, c'est à dire qu'ils lui donnèrent le titre de chambellan. Michel va même plus loin : il ajoute qu'ils le créèrent conseiller d'État. C'est là une double erreur que n'excuse point l'ignorance où ont été ces écrivains des lettres patentes du 23 septembre 1609 ; car Rubens, n'étant pas noble, ne pouvait être fait chambellan ; et quant à la dignité de conseiller d'État, elle était réservée aux seigneurs les plus éminents du pays, à des personnages tels que le prince d'Orange (Philippe Guillaume), le duc d'Arschot, le comte de Solre, etc. »

cérémonie eut lieu d'une manière solennelle, devant toute la cour. A ces marques de faveur, ils joignirent une exemption d'impôts, qui ne laissait pas d'être agréable à une époque où foisonnaient les taxes (1). Les ministres, les personnages les plus marquants secondèrent les archiducs et entourèrent le grand homme de prévenances. Tout le monde semblait comprendre à la fois la portée de son génie, le rôle immense qu'il allait jouer pour la gloire des Pays-Bas, la nécessité absolue de le retenir, spectacle très rare dans la vie des nations, qui habituellement ne prodiguent leur enthousiasme qu'à des nullités ou à des médiocrités, leurs ressources qu'à des hommes incapables d'en faire usage.

Tant d'efforts changèrent les idées de Rubens : il sentit qu'il aurait mauvaise grâce à ne point abandonner son projet de départ. Mais en acquiesçant aux vœux d'Albert et d'Isabelle, il leur manifesta le désir d'habiter Anvers, pour travailler paisiblement, loin des distractions et du tumulte de la cour. Les princes lui en donnèrent la permission, et Pierre Paul se retira dans la ville de ses aïeux.

La bienveillance des archiducs n'avait pas seule

(1) Cette exemption d'impôts est constatée par la lettre suivante, qui fut adressée aux magistrats d'Anvers :

« Chers et bien amez. Comme nous ayons retenu en nostre service maistre Pierre Paul Rubbens, peintre, résident en nostre ville d'Anvers, à cinq cents livres de gages par an, nostre intention et volonté est que le faciez jouir de l'exemption et franchise des impôts et assises, ainsi qu'en jouissent tous aultres exempts par les escroeues de nostre hostel, et Dieu vous ait, chers et bien amez, en sa continuèle garde. A Bruxelles, le xxme janvier 1610. »

changé ses intentions ; un maître plus puissant, l'amour, l'avait aussi réconcilié avec sa patrie.

Une fille de Jean Brandt, licencié en droit et secrétaire de la régence, le tenait captif. Sa sœur avait épousé Philippe Rubens, frère du peintre. Ils étaient donc déjà parents et ne devaient pas avoir à lutter contre de grands obstacles, pour rendre plus intimes les liens qui les unissaient (1). Notre artiste épousa effectivement Isabelle Brandt le 13 du mois d'octobre 1609, dans l'église abbatiale de Saint-Michel, et alla vivre chez son beau-père (2).

Ainsi donc, après avoir été dédaigné en Italie par un faux connaisseur, Pierre Paul débutait à Bruxelles

(1) Il est digne d'attention que Rubens ne se soit épris d'aucune Italienne, malgré la beauté supérieure des femmes nées dans la péninsule, et ait au contraire si vite épousé une Flamande assez lourde. Cela montre la persistance de ses goûts originels, que ni l'étude des œuvres méridionales, ni la vue d'une race plus élégante ne purent modifier.

(2) « In contubernio soceri aliquot annos vixit, quo tempore fecit tabulam magni altaris ecclesiæ parœcialis Santæ-Walburgis Antverpiæ, quæ supplicium nostri Domini exhibet. » (*Vie de Rubens*, par Philippe son neveu). Michel et tous les compilateurs à la suite se trompent donc, lorsqu'ils disent que Rubens se fit bâtir une maison avant de choisir une compagne. Voici son acte de mariage, tel qu'il se trouve sur le régistre spécial de l'église Saint-André, dont le monastère de Saint-Michel dépendait :

A. D. 1609, die 13 octobris.
Sr Petrus Pauwels Rubens
Joffe Isabella Brant.
Solemnisatum in ecclesiá d. Michaelis.

L'hôtel de Rubens ne fut construit qu'en 1611, comme on le verra plus loin.

par des chefs-d'œuvre, et l'admiration publique, la protection des archiducs, les sourires d'une jeune Anversoise le retenaient dans sa patrie. Le sort, qui l'avait persécuté jusqu'à trente et un ans, paraissait vouloir le dédommager de ses malheurs et de ses mésaventures. Les circonstances politiques mêmes prenaient la forme la plus propice au développement de son génie. En 1607, époque où le souverain essayait de le ramener dans les Pays-Bas, un armistice avait été conclu avec la Hollande; le 9 avril 1609, trois mois après son retour, une trève de douze ans fut signée à Anvers. Pour un peuple laborieux, quatorze ans de paix sont un intervalle considérable, qui lui permet de guérir bien des blessures, de restaurer en partie sa fortune délabrée.

Avant de raconter les travaux, les succès ultérieurs du maître flamand, nous devons chercher ce qu'il avait appris au delà des monts, en quel sens et à quel degré les peintres méridionaux, les nombreuses copies de leurs ouvrages que lui avait fait exécuter le duc de Mantoue, agirent sur son talent.

On a prétendu que les grandes compositions de Jules Romain, comme les *Noces de Psyché*, la *Bataille de Maxence et de Constantin*, la *Chute des Titans*, exercèrent une influence décisive sur Rubens, qu'il les étudia, qu'il les imita, et que dans tous ses ouvrages on peut reconnaître l'action plus ou moins énergique du peintre méridional. C'est là une hypothèse dénuée de preuves. Pierre Paul était un de ces génies créateurs et de premier ordre, qui doivent tout à eux-mêmes. Dès qu'ils sont sortis des langes du noviciat, leur profonde originalité se manifeste.

Les seuls obstacles qu'ils aient à vaincre sont la gaucherie et l'inexpérience des débuts. Mais aussitôt qu'ils se trouvent en possession des moyens techniques, leur imagination emploie ces moyens avec une audacieuse liberté. Comme la voix qui parle dans leur âme est plus forte que les voix du dehors, elle couvre tous les bruits de ses harmonieux accents. Rubens lui-même écrivait au secrétaire de Gonzague : « J'ai toujours eu pour principe de ne me confondre avec nul autre, si grand qu'il pût être. »

L'Anversois n'eut donc à Jules Romain et à ses confrères d'Italie que des obligations indirectes : leurs travaux l'influencèrent comme l'auraient fait ses propres méditations sur la nature et les ressources de l'art. Observait-il un effet remarquable, il cherchait par quels moyens on l'avait obtenu, puis, une fois maître du principe, il l'appliquait à sa manière. Il en tirait des conséquences analogues, mais portant l'empreinte de son talent spécial : parti de la même idée, il aboutissait à d'autres résultats.

Pour ce qui concerne Jules Romain, l'élève le plus impétueux de Raphaël, Rubens ne lui emprunta ni les violences de son style, ni les formes athlétiques de ses personnages. La verve de l'Italien est du calme auprès des emportements que l'on admire dans les tableaux de son rival. Ses fresques ont plus d'étendue que de fougue : elles envahissent tranquillement un large espace. On n'y trouve point, comme chez l'artiste septentrional, la grandeur de la manière associée à la grandeur géométrique. Elles semblent comparativement timides et froides. Ce ne sont pas les gigantesques mêlées de Rubens,

où les proportions étonnent encore plus que les dimensions. Le peintre flamand se développa donc tout seul et ne tira que de son génie le peuple héroïque assemblé sur ses toiles.

L'imagination de Rubens avait même un caractère si tranché, si absolu, qu'il ne copiait pas fidèlement les toiles italiennes et les modifiait sans le vouloir, quand il ne le faisait pas à dessein. Une répétition d'un tableau de Raphaël, exécutée par lui et conservée à Vienne, dans la collection Esterhazy, met ce fait hors de doute. Il est curieux de voir comment le peintre anversois, en reproduisant la grâce et les nobles lignes de son modèle, a gardé tous les caractères distinctifs de son propre coloris. Le musée de Madrid possède une toile où Rubens a poussé plus loin encore la liberté du pinceau, et comme l'original, l'*Adam et Ève* du Titien, se trouve dans la même galerie, la comparaison est facile. Les deux tableaux sont d'égale dimension, mais le Flamand n'a respecté ni le dessin ni la couleur du Vénitien, en sorte que l'imitation ne rappelle l'œuvre primitive que par le sujet et les lignes essentielles (1). Les copies au crayon du maître anversois, groupées dans les cartons du Louvre, attestent la même indépendance; Raphaël, Léonard de Vinci et autres grands peintres italiens y sont familièrement traités, avec le sans gêne d'un traducteur qui se sentait leur égal.

Mais si le fond du talent de Pierre Paul demeurait inaccessible, l'étude constante, les reproductions multipliées qu'il fit pendant huit ans des chefs-d'œuvre

(1) *Le Musée royal de Madrid*, par Clément de Ris, page 111.

méridionaux, étaient un noviciat prolongé, qui augmentait son savoir, son expérience, ses ressources, et dut l'influencer dans une certaine mesure, sans toucher aux principes intimes, aux caractères dominants de son génie.

Et d'abord il y avait, entre les tendances de son imagination et le goût de Michel-Ange, une harmonie préétablie. Moins sombre de pensée, quoiqu'il eût bien plus souffert, Rubens avait la même fougue, la même audace, la même prédilection pour les formes excessives, pour les attitudes violentes, pour les scènes terribles, pour les expressions tragiques. Ce sont les deux grands poètes du drame colorié. Un dessin original de Pierre Paul, conservé au Louvre, frappe le connaisseur par une évidente imitation de Buonarroti, dans un sujet où on ne l'attendait guère, le *Baptême du Christ*. Le Sauveur a les pieds à peine mouillés par le Jourdain, et tandis que le précurseur répand sur son front l'eau lustrale, deux anges adultes et un angelet, planant près du Galiléen, achèvent de lui enlever ses draperies. Derrière saint Jean, des hommes tous nus, ou en train de se dépouiller, sont assis au bord du fleuve, se tiennent debout un peu plus loin, arrivent et s'en vont. Il y a là une exposition de nudités masculines aux chairs abondantes, aux muscles vigoureux. Partout se trahit la préoccupation du *Jugement dernier*. Les catéchumènes de Palestine sont des athlètes qui se préparent à une lutte opiniâtre (1). Après avoir si bien étudié,

(1) Ce dessin a été gravé sur bois et publié dans la *Gazette des beaux-arts*, tome XXII, page 509.

si longtemps admiré la scène de la chapelle Sixtine, Rubens devait désirer traiter le même motif et des motifs analogues, dans des proportions également considérables. Il a satisfait son envie sur deux toiles gigantesques maintenant exposées à Munich. L'une représente le Messie trônant parmi les nuées, comme juge souverain des actions humaines (1). Dans la main gauche, il porte le sceptre de la toute-puissance; dans la droite, l'épée flamboyante de la justice. De ce côté, siégent Marie, saint Pierre, saint Jean et autres confesseurs de la nouvelle alliance; du côté opposé, Adam, Ève, Moïse et les patriarches de l'ancienne loi. Au dessous du Christ, saint Michel et sa légion redoutable précipitent les maudits dans l'abîme, aident les élus à monter vers le ciel. Entre les groupes qui s'élèvent ou descendent, on aperçoit une fraction de notre globe, théâtre mi-parti d'ombre et de lumière, où luttaient les vertus, où s'agitaient convulsivement les passions et les vices.

Il y a dans toute cette page une vérité, une force de dessin, d'attitudes et d'expression, qui émerveillent. Tous ces corps, toutes ces figures sont animés d'une vie intense, se réjouissent ou se désolent. Quelle espérance sur le visage de ceux qui ressuscitent! Quelle allégresse sur les traits des justes que leurs bonnes actions emportent vers le lieu des suprêmes délices! Quelle profonde terreur, quel désespoir sur le masque des damnés! Un de ces mal-

(1) N° 258 : le tableau a 18 pieds 9 pouces 3 lignes de hauteur, sur 14 pieds 3 pouces 6 lignes de largeur, ce qui fait environ 266 pieds carrés.

heureux, que poursuivent les anges du châtiment, regarde derrière lui, de la façon la plus tragique, le gouffre où il va tomber. Un démon tire vers l'enfer deux pécheresses toutes nues, saisies d'horreur et d'épouvante, l'une qu'il tient sous son bras gauche, qui jette des cris et se tord ; l'autre qu'il traîne par les cheveux, qui se débat et résiste. Majestueux, en pleine lumière, le Christ domine vraiment comme un dieu cet orage de douleurs, de remords, d'inquiétudes, d'espérances et de joies.

Peut-être y a-t-il une profusion de seins, de hanches, de reins, de fesses, de cuisses nues ; mais toutes ces chairs sont si bien peintes et d'une si belle couleur ! On les voit, on les apprécie d'autant mieux que le morceau entier est dans une gamme de tons clairs (1).

(1) Le musée de Dresde possède une répétition de ce tableau en petit, avec des variantes (n° 842) ; elle a seulement 4 pieds 4 pouces de haut, 3 pieds 4 pouces et 1/2 de large, mais n'est pas inférieure comme exécution à la grande toile, qui a d'ailleurs un peu souffert du temps, des voyages et des restaurations. Le comte palatin Wolfgang Guillaume de Neubourg demanda celle-ci au peintre anversois pour l'église des jésuites, nouvellement bâtie à Neubourg, sur le Danube. La page colossale fut placée dès l'année 1617 au maître-autel, où elle resta jusqu'en 1691 ; elle fut alors cédée à l'électeur palatin Jean Guillaume, pour la collection qu'il venait d'entreprendre à Dusseldorf. Une *Assomption*, de Carlo Cignani, fut substituée au morceau enlevé. Une lettre de Rubens, adressée le 28 avril 1618 à sir Dudley Carleton, prouve que ce grand travail fut commencé et achevé par lui seul. Il offrait à l'ambassadeur, qui ne l'acheta pas, une répétition en petit de ce tableau, commencée par un de ses élèves, qu'il se proposait de retoucher complètement. Serait-ce la toile du musée de Dresde? Dans la succession de l'immortel coloriste se trouvait un portrait du comte de Neubourg, qu'il avait exécuté.

Plus différente comme sujet, l'autre toile de Munich a plus d'analogies comme sentiment avec la terrible vision de Michel-Ange. Elle montre au spectateur la *Chute des damnés* (1). En haut apparaissent saint Michel et sa foudroyante cohorte, enveloppés d'une cascade de lumière. Au dessous d'eux, un torrent de chair humaine roule dans l'abîme. Ce sont les postures les plus savantes, les plus difficiles qu'on puisse imaginer. Les maudits tombent à la renverse, la tête en bas, les jambes en l'air, diagonalement, sur le dos, sur le flanc, courbés, rompus, tordus, amalgamés, poursuivis par les anges de la colère et entraînés par les démons. Une pécheresse nue plonge de toute sa longueur à travers la toile, une jambe étendue, regimbant de l'autre ; en ligne droite au dessous d'elle, pend son énorme chevelure, dont un diable tient l'extrémité dans ses mains, en se laissant peser de tout son poids. Comment décrire toutes ces têtes navrantes, désespérées, au teint livide, aux yeux hagards, que le burin lui-même reproduirait imparfaitement? C'est une mêlée affreuse, un cauchemar et une épouvante. La douleur y est peinte avec des traits observés dans la nature, dont on reconnaît la justesse et qui font frémir. En bas, un peu voilé par l'ombre, un épisode terrible : une femme jadis folle de son corps, le dos appuyé contre un monstre, est forcée de subir les caresses d'un autre monstre. L'horrible amant, avec ses yeux qui flamboient, sa hideuse tête qui ferait admirer le masque d'un tigre, se jette

(1) N° 250; hauteur : 8 pieds 11 pouces; largeur : 6 pieds 11 pouces 3 lignes.

sur elle dans un état d'impure émotion qui ne laisse aucun doute. Et la malheureuse va souffrir comme une torture sans nom les embrassements obscènes qu'elle a tant recherchés.

Le génie positif des Flamands répugne d'habitude, comme nous l'avons prouvé, aux sujets fantastiques. Le monde surnaturel, quand ils l'abordent, les trouble et les déconcerte. La région des chimères et des fantômes ne convient pas à un peuple essentiellement pratique. Mais cette fois Rubens, par une glorieuse exception, a trouvé, comme le Dante, le rameau d'or qui mène dans l'empire des songes, qui introduit dans les espaces crépusculaires où flottent de gigantesques apparitions, où s'ébauchent des larves dramatiques. Les scènes de Michel-Ange, étudiées avec amour, ont sans doute contribué à lui ouvrir le monde mystérieux fermé à ses compatriotes.

Paul Véronèse, qu'affectionnait et imitait Adam van Noort, dut agir sur son élève d'une manière analogue; la merveilleuse *Chute des Titans*, qui décore la grande salle du Louvre, suffirait pour le prouver. Cagliari le familiarisa en outre avec les grandes décorations, avec les accessoires pompeux, le luxe des étoffes, des joyaux et des marbres (1).

Mais le peintre italien auquel le robuste Anversois paraît s'être attaché de préférence, c'est le Titien. Il recherchait si fort ses tableaux qu'il put en vendre dix-neuf, d'un seul coup, au duc de Buckingham. On trouva chez lui, après sa mort, neuf toiles et deux

(1) Rubens possédait, quand il mourut, six tableaux de Paul Véronese; il en avait vendu treize au duc de Buckingham en 1625.

dessins de ce grand coloriste, et, ce qui semblera extraordinaire, vingt copies qu'il avait faites de portraits dus au célèbre Vénitien. Il faut y joindre l'*Adam et Ève* de Madrid, que nous avons signalé plus haut et qui figure aussi sur le catalogue posthume; mais la majeure partie de ces reproductions furent exécutées pendant le séjour de Rubens en Italie. Une étude si opiniâtre prouve combien Pierre Paul tenait à s'approprier les secrets du maître. Un de ses chefs-d'œuvre constate une obligation directe envers Titien. La fameuse *Bataille des Amazones*, peinte vers l'année 1619 pour l'amateur anversois Van der Gheest, procède comme inspiration du magicien des lagunes. Ce motif si heureux, si frappant, d'une lutte acharnée sur un pont, Titien l'avait employé dans un tableau maintenant perdu, la *Bataille de Cadore*. A-t-il été reproduit par la gravure? Je l'ignore; mais une esquisse de l'auteur, que possède, à Florence, la Galerie des offices, révèle l'emprunt.

Faut-il parler des autres copies ou études de Pierre Paul d'après Raphaël, Antonio Allegri et Tintoret (1)? Sans doute en se mesurant contre eux il apprit encore; sans doute le Corrége put lui enseigner les merveilleuses finesses de tons où il excelle, les nuances infinies, les moelleuses gradations qui mènent sur ses toiles d'une couleur à l'autre; sans doute ce fut pour lui un immense avantage de s'être assimilé par

(1) Rubens possédait, quand il mourut, six tableaux du Tintoret et la copie d'un autre tableau qu'il avait faite; il avait vendu, en 1625, dix-sept toiles du maître au duc de Buckingham.

une longue pratique la manière, les ressources, les procédés des plus grands peintres; mais son principal avantage fut de rester maître de lui-même, de ne tomber dans aucune imitation, de dominer toutes les influences, de fondre au creuset de son génie tous les métaux précieux qui lui venaient d'ailleurs.

Les premiers tableaux de Rubens, depuis son arrivée dans les Pays-Bas, ayant été accueillis par des éloges unanimes, la famille de M. d'Amant, vicomte de Bruxelles, mort peu de temps auparavant, pria l'auteur de peindre une toile commémorative pour le tombeau de ce riche personnage, placé dans la cathédrale de Sainte-Gudule. L'artiste accepta la commande, représenta le Sauveur donnant les clefs à saint Pierre, accompagné de deux apôtres. Ce fut ensuite la ville d'Anvers qui occupa son pinceau : le curé et les marguilliers de l'église Sainte-Walburge lui demandèrent un grand retable pour le maître-autel, et trois petites compositions, qui devaient être placées au dessous du triptyque. L'accord fut fait au mois de juin 1610, et le prix convenu, 2,600 florins de Brabant, payé à l'auteur en trois ou quatre termes. Rubens déploya sur la toile du milieu et sur les faces intérieures des deux ailes l'*Érection de croix*, morceau plein de fougue et de hardiesse, qui obtint un succès général (1). Dès ce moment les fabriques et les communautés se disputèrent ses travaux. L'abbé de Saint-Michel lui ayant témoigné le désir de posséder une *Adoration des mages*, Pierre Paul exécuta en

(1) On le voit à Notre-Dame, dans l'aile gauche du transept, où il fait pendant à la *Descente de Croix*.

treize jours celle qui orne actuellement le musée (1). A ces tableaux succédèrent beaucoup d'autres ouvrages, comme la sainte Thérèse à genoux, implorant le Messie, pour délivrer du purgatoire Bernardin de Mendoza, qui avait fondé un couvent de Thérésiennes à Valladolid ; sainte Anne instruisant la Vierge; le Christ mort déposé sur une pierre (2), Junon et Argus, enfin la célèbre Descente de croix, que nous analyserons et jugerons plus loin.

Enthousiasmés par le succès de Rubens, une foule d'élèves assiégèrent sa porte. Au commencement de l'année 1611, il en avait déjà refusé plus de cent. Il le dit lui-même dans une lettre du 11 mai, adressée au graveur Jacques de Bie, élève d'Adrien Collaert, employé alors par le duc d'Arschot. Avant de la traduire du flamand, il est nécessaire d'apprendre au lecteur que Jacques avait l'intention de reproduire au burin un tableau de Pierre Paul nouvellement fait, la toile de *Junon et Argus*.

« Monsieur De Bie,

« Je me félicite que vous ayez assez de confiance dans mon amitié pour m'exprimer un désir que je voudrais pouvoir satisfaire; mais les

(1) N° 266. Michel, page 80 et suivantes.

(2) Ces trois peintures se trouvent au musée d'Anvers, où elles portent les n°s 268, 274 et 267. Le Messie étendu sur une pierre décorait autrefois, dans la cathédrale, le monument funèbre de Jean Michielsen, mort le 20 juin 1617. Parmi les toiles que Rubens exécuta peu de temps après son retour d'Italie, le biographe range *le Christ mort sur les genoux de Dieu le père*. Une tradition, qui me paraît fort douteuse, prétend qu'il l'avait fait avant son départ. Voyez mon sixième volume, page 416.

circonstances ne me permettent point de vous témoigner mon attachement par des actes plutôt que par des discours, ce qui m'est très pénible. Je ne saurais admettre dans mon atelier le jeune homme que vous me recommandez, car on me sollicite de toutes parts. Plusieurs ont été réduits à entrer pour quelques années chez d'autres maîtres, en attendant qu'il y ait place chez moi. Ainsi, M. Rockox, mon ami et mon protecteur, comme vous le savez, a obtenu avec grand'peine une promesse pour un jeune garçon qu'il me destine et qu'il fait, pour le moment, instruire par un autre. Je puis vous dire en toute vérité, sans la moindre hyperbole, que j'ai déjà refusé plus de cent élèves, dont quelques-uns étaient mes parents et ceux de ma femme, et que j'ai mécontenté un grand nombre de mes meilleurs amis. Excusez-moi donc de votre mieux, je vous prie, et mettez mon affection à l'épreuve en des choses où je pourrai vous complaire.

« Sur ce, je me recommande très cordialement à vos bonnes grâces, en appelant sur vous la bénédiction de Dieu et la félicité.

« A Anvers, le 11 mai 1611.

« Votre dévoué serviteur,

« PIETRO PAOLO RUBENS.

« *P. S.* Vous ne vous formaliserez pas, je pense, de ce que je mets à profit une occasion qui s'est offerte de vendre convenablement ma toile de *Junon et Argus*, car j'espère qu'avec le temps il sortira de mon pinceau quelque ouvrage qui vous satisfera mieux; néanmoins, j'ai voulu vous informer de la chose, avant de conclure le marché, car j'aime à être ponctuel et je donne surtout pleine satisfaction à mes amis; pour les princes, je sais qu'on ne peut pas toujours réaliser avec eux ses bonnes intentions. Je n'en demeure pas moins votre obligé (1). »

Cette affluence de travaux et de disciples devait rendre gênante pour l'artiste et son beau-père leur vie en commun dans l'habitation du dernier. Aussi, dès le 14 janvier 1611, Rubens fit-il l'acquisition d'un

(1) Collection d'autographes, à la Bibliothèque de Bourgogne.

hôtel dans la rue qui porte maintenant son nom. Comme l'architecture ne lui plaisait point, il ordonna de le démolir et dressa lui-même le plan d'une construction nouvelle.

Les nombreuses copies des grands maîtres qu'il avait exécutées en Italie, quelques tableaux qu'il n'avait pu vendre, comme le tryptique de Sainte-Marie *in Vallicella*, exigeaient un local spacieux. Il fit donc bâtir entre le jardin et la cour une vaste rotonde, munie de fenêtres cintrées et surmontée d'une lanterne, ayant quelque ressemblance avec le dôme du Panthéon, à Rome. Il y suspendit ses toiles et y forma peu à peu une collection d'objets rares, tableaux, statues, bustes, médailles, pierres gravées, sculptures en ivoire, bas-reliefs, vases d'agate et de porphyre. Son atelier n'était pas moins splendide; une sorte d'escalier royal permettait d'y monter et d'en descendre aisément les plus vastes peintures. Les frais de cette maison s'élevèrent à 60,000 florins, environ 127,000 francs (1). Il peut sembler étrange que Pierre Paul, si gêné pendant qu'il habitait l'Italie, fût à même de soutenir une pareille dépense, moins de deux ans après son retour. Mais il avait hérité en partie des biens de sa famille, qui devaient être considérables; Isabelle Brandt lui avait sans doute apporté une dot, et il gagnait déjà, chaque année, quatre-vingt mille francs. Aussitôt que la maison fut prête, l'artiste vint l'habiter et se livra dès lors sans obstacle au travail.

Son jardin touchait à celui de l'hôtel des arque-

(1) Houbraken, tome Ier, page 72. Voyez la note à la fin du volume.

busiers; l'année même où Rubens avait acquis le terrain, ils lui demandèrent, par l'entremise de Nicolas Rockox, un grand triptyque pour leur autel dans la cathédrale. Rockox, ami de Rubens, qui fut neuf fois premier bourgmestre d'Anvers, un des hommes les plus influents, les plus considérables de la ville, était alors leur capitaine. Le 7 septembre 1611 eut lieu en sa présence, dans la salle de la ghilde, un accord entre le peintre et l'association. Indépendamment du prix que toucherait l'artiste, les frais matériels devaient être à la charge du Serment; Rubens, de son côté, promettait de consacrer le retable à saint Christophe, patron des arquebusiers. L'histoire de cet énorme dévot n'était pas un motif très avantageux, mais Pierre Paul accepta le programme et se tira d'affaire par une savante subtilité.

D'après son étymologie grecque, le mot *Christophe* signifie *porteur du Christ*. Le maître ingénieux représenta donc sur le grand panneau la *Descente de croix*, ou le Sauveur porté par les hommes qui le détachent de l'instrument fatal; sur l'aile gauche, la *Visitation*, ou Jésus porté dans le sein de sa mère; sur l'aile droite, la *Présentation au temple*, ou le divin enfant porté par le grand-prêtre. L'extérieur des volets fut réservé à l'image du saint; il était, suivant l'habitude, accompagné d'un ermite avec sa lanterne et du hibou traditionnel, qui indique les approches de la nuit, le colosse ayant fait tout le jour d'inutiles efforts pour passer la rivière.

Pendant que Rubens travaillait au retable, le doyen et les jurés de la compagnie vinrent examiner les panneaux à trois reprises différentes, et dépen-

sèrent en *vin d'honneur*, offert aux élèves pendant les trois visites, 9 florins 10 sous. Cet énorme labeur paraît n'avoir occupé l'artiste que vingt-quatre jours, puisqu'il l'estima 2,400 florins. Il était prêt en 1612, et fut aussitôt transporté dans la chambre du Serment. A moins que l'auteur n'y eût travaillé d'une manière intermittente, ce qui n'était guère son usage, il est donc probable qu'il ne l'avait pas entrepris sur-le-champ. Les arquebusiers se hatèrent moins encore de lui payer leur dette. Le 8 janvier 1615 seulement, on lui remit un acompte de mille florins. Le même jour ou quelque temps après, une paire de gants, qui avait coûté 3 florins 10 sous, fut offerte à madame Rubens. La jurande ne finit de s'acquitter envers le peintre que le 13 février 1621. Le retable décorait depuis le 22 juillet 1614 l'autel des associés, dans la cathédrale.

Pendant l'année 1615 s'était passé un petit incident, dont la maigre tige a suffi aux chroniqueurs pour greffer une volumineuse anecdote. Le mur qui séparait le jardin de Pierre Paul et celui de la corporation, fléchissant sous le poids de la vieillesse, menaçait de tomber. Il fallut le reconstruire à frais communs, suivant les prescriptions de la loi. Le 25 juillet, un marché fut conclu avec le sieur François de Crayer, maître maçon, pour en bâtir un nouveau. Les registres de la ghilde mentionnent que, pendant le travail, les ouvriers consommèrent 323 pots de bière, payés 40 florins 2 sous, dont l'artiste devait rembourser la moitié. Nous omettons quelques autres détails sans intérêt.

Toutes les circonstances et tous les chiffres que

nous venons de rapporter, nous ont été fournis par les registres de l'association guerrière (1).

Voici maintenant ce que raconte le licencié Michel, un des plus atroces barbares qui aient jamais crispé les nerfs du lecteur. Les maçons, dit-il, ayant creusé le sol pour établir les fondations de la muraille, les confrères prétendirent que l'on avait empiété sur leur terrain. Ils députèrent donc à l'artiste quelques-uns des leurs pour se plaindre de cette usurpation, et voulaient faire combler la tranchée. Surpris de cette ambassade inattendue, le peintre soutint qu'il était dans son droit. Mais, en dépit de son aménité, la dispute n'aurait fini que devant les tribunaux, si le bourgmestre Rockox, chef de la ghilde et ami particulier de Rubens, ne lui avait démontré que ses adversaires gagneraient. On convint de s'arranger à l'amiable. Les arquebusiers lui demandèrent, comme indemnité, de peindre pour leur chapelle, dans la cathédrale, un tryptique ayant rapport à la vie de saint Christophe. L'artiste orna les faces intérieures des panneaux comme nous l'avons indiqué, mais laissa l'extérieur sans décoration. Les membres de la ghilde se crurent déçus, quand il leur montra les scènes allégoriques : « — Ce n'est point là notre patron, dirent-ils; nous ne pourrons lui adresser nos prières devant ces emblèmes. »

L'artiste eut beau leur expliquer les symboles avec grâce et avec finesse, ils ne voulurent rien entendre; il lui fallut, bon gré mal gré, peindre à l'extérieur des volets l'apôtre gigantesque. Il le représenta donc au

(1) Voyez, à la fin du volume, le texte original traduit du flamand.

bord du fleuve, sans oublier l'ermite et sa lanterne; mais, pour railler la sottise des fabricants d'armes, qui n'avaient point admiré ses doctes inventions, il ajouta un hibou, oiseau de ténèbres que chagrine la lumière.

Tous ces commérages de petite ville tombent devant les faits naïvement constatés sur les registres de l'association.

Comment le mur mitoyen aurait-il occasionné la stipulation intervenue entre le grand homme et les arquebusiers, puisque cet accord eut lieu quatre années avant qu'il fût question de rebâtir la clôture chancelante, et que Rubens peignit le triptyque l'année d'après?

Comment les sociétaires auraient-ils manifesté la moindre surprise et le moindre dépit, en voyant les rébus inventés par le coloriste pour échapper aux inconvénients d'un sujet presque inexécutable, puisqu'ils étaient venus les voir trois fois pendant qu'il y travaillait?

Comment, par suite, aurait-il pu omettre à leur insu l'image de saint Christophe, attendre que les confrères se plaignissent pour figurer le géant? N'était-ce point, en outre, un usage invariable de décorer l'extérieur des ailes, où l'on traçait au moins des grisailles? Pourquoi Rubens eût-il violé cette coutume?

Enfin il ne pouvait dessiner le hibou dans l'intention narquoise de persiffler les dignes artisans, puisque ce hibou se trouve sur tous les tableaux qui traitent le même sujet. L'oiseau de Minerve, d'ailleurs, n'a jamais été un symbole d'ignorance et de stupidité : il représente au contraire la sagesse, parce

qu'il voit pendant la nuit, quand les autres créatures sont aveuglées par les ténèbres.

Dans ce récit apocryphe donc, pas une seule phrase ne soutient l'examen, et pourtant il a fait le tour du monde! Ce n'est pas la seule histoire de ce genre que renferme le volume de Michel. On a peine à comprendre qu'il pullule de fables aussi mal inventées, car le biographe eut à sa disposition, comme il l'atteste lui-même, les papiers de la famille Rubens et des pièces authentiques possédées par quelques amateurs. Ces contes de bonne femme circulaient sans doute parmi les descendants du peintre, qui, hélas! n'avaient point hérité de son génie!

Les trois panneaux de la *Descente de croix* obtinrent un succès immense, provoquèrent des applaudissements unanimes, dont l'écho est parvenu jusqu'à nous. Cet effet, souvent injuste, car toutes sortes de folies égarent l'opinion des contemporains, ne saurait être désapprouvé dans la circonstance actuelle, pourvu qu'on supprime l'exagération à laquelle il a donné lieu, que l'amour-propre des Anversois a entretenue avec un zèle peu éclairé. On va sans cesse répétant que le fameux tryptique, maintenant placé à Notre-Dame, est le chef-d'œuvre de Rubens, comme si Rubens n'avait fait qu'un chef-d'œuvre, comme si ce travail éclipsait tous les autres, formait dans l'œuvre du grand homme une exception prodigieuse! Balzac réputait ses ennemis ceux qui louaient un de ses romans, *Eugénie Grandet*, à l'exclusion de tous les autres; il prétendait que c'était une tactique pour déprécier et annuler le reste de ses ouvrages : on semblait ainsi constater qu'il n'avait pu écrire qu'une seule

fois un livre supérieur. Eh bien, ceux qui vantent d'une manière excessive la *Descente de Croix*, portent à Rubens un préjudice de même nature et plus grave encore. Cet immense génie a exécuté au moins soixante chefs-d'œuvre, c'est à dire soixante tableaux où il a été mieux inspiré que d'habitude, où il a dépassé les limites ordinaires de son exécution, et un homme qui aime vraiment l'art du coloris serait fort embarrassé pour choisir entre ces pages merveilleuses.

CHAPITRE VI

GÉNIE DE RUBENS

Immense fécondité de Pierre Paul : il a exécuté plus de treize cents tableaux. — Vastes dimensions de quelques-uns. — Il soignait également chaque partie de ses œuvres. — Aussi vigoureux que Michel-Ange, il l'éclipsait par sa verve inépuisable. — C'était un peintre universel. — Tableaux gracieux, images de l'enfance. — Sa profonde habileté de composition. — Analyse de sa fameuse *Descente de croix*. — Autres pages où Rubens a traité le même motif. — La plus grande partie de ses toiles religieuses témoignent d'une complète indifférence pour le sujet. — Inconvenance de certains morceaux. — Les données chrétiennes, quand il les prenait au sérieux, ne l'intéressaient que par le côté dramatique. — Ses analogies avec Shakespeare son contemporain. — Description et analyse du *Massacre des innocents*. — Dédain de l'auteur pour les livres futiles. — Peintures où il a fait usage de la piété comme d'une ressource poétique.

Après avoir exécuté le splendide tableau de Saint Ildephonse et le tryptique de Saint Christophe, Rubens, âgé de trente-cinq ans, était dans toute sa force, possédait toutes les ressources qui allaient émerveiller le monde. Si intéressante que puisse être sa bio-

graphie, ses œuvres sont plus intéressantes encore, et, avant de poursuivre son histoire, il faut apprécier son génie, étudier sa manière, analyser ses tableaux, jeter sur ses productions un coup d'œil d'ensemble.

Le premier trait qui frappe dans ce grand homme, c'est son immense fécondité. On évalue à treize cents le nombre de ses toiles (1). Plusieurs ont cent pieds, deux cents pieds carrés de surface et même davantage : le *Jugement dernier* de la Pinacothèque en a deux cent et soixante dix. Une moyenne proportionnelle donnerait le chiffre de neuf mètres carrés, ce qui fait un total de 11,700 mètres, lesquels formeraient une bande de trois lieues de long sur un mètre de large; et comme l'auteur n'a guère pu travailler plus de onze mille jours, il doit avoir exécuté, pendant chacun de ces jours, un mètre au moins de peinture. Un morceau ordinaire ne lui coûtait que huit ou neuf jours de travail. Il ne lui fallut que deux ans et demi pour expédier la galerie de Médicis, vingt et une pages énormes, et encore fut-il bien loin d'y consacrer tout son temps : il menait de front les trente-neuf tableaux que lui avaient demandés les jésuites. Il commença un matin et acheva le soir la fameuse kermesse du Louvre. Gevaerts, ami intime et neveu de Rubens, nous apprend qu'il l'a vu bien des fois dessiner à l'improviste, en causant, un même sujet de trois ou quatre manières différentes, et qu'il peignait

(1) Cette estimation est très faible, puisque l'on connaît treize cent six planches gravées d'après les tableaux et dessins de Rubens, et toutes ses peintures n'ont pas été reproduites par le burin ; mais j'ai voulu adopter un chiffre indiscutable.

une esquisse avec la même rapidité. Non seulement il a historié de larges espaces, mais sur chaque point de cette vaste arène il a condensé les effets, multiplié les personnages, les lignes, les coups de pinceau. Il n'était point de ces hommes qui tournent les problèmes, qui se facilitent leur tâche. Il aurait pu, comme les Van Oost, placer deux ou trois figures au milieu de monuments sans fin, de draperies colossales ou d'autres accessoires traités à la brosse. Pour quiconque travaille de cette manière, une page considérable ne demande pas plus d'efforts, de soins et de temps qu'une œuvre très bornée. Mais un procédé si leste ne convenait pas à Rubens ; ses œuvres ne lui semblaient jamais assez pleines, assez riches, assez dignes d'attention. Il déployait toujours toutes ses ressources, et son activité infatigable se portait sur tous les points de son œuvre. Quelque direction que prennent les yeux, ils rencontrent donc des objets intéressants ; les parties mêmes qu'on néglige d'ordinaire, il les traite avec une égale conscience. Les personnages du second, du troisième plan sont aussi finis que ceux du premier, sans que les lois de la perspective en souffrent : il y a dans quelques-unes de ses toiles des prodiges sous ce rapport. Combien ces scrupuleuses habitudes doivent augmenter l'admiration des juges réfléchis ! Le peintre avait une double force de production, puisqu'il multipliait non seulement les tableaux, mais les effets et les beautés dans chacune de ses œuvres. Si l'on feuillette l'histoire de l'art, si l'on examine les titres des grands dessinateurs, des grands coloristes, on verra que nul n'a eu autant de puissance. Oui, j'ose le dire, ce

Michel-Ange du Nord l'emporte sur le Michel-Ange italien. Sans doute le *Jugement dernier*, les *Sybilles*, le *Moïse*, les tombeaux des Médicis, l'église Saint-Pierre et d'autres créations attestent une vigueur extraordinaire. Mais Rubens n'a pas montré moins d'énergie, quand l'énergie était opportune. On trouve dans ses lignes la même puissance, la même ampleur dans ses formes, la même violence dans ses expressions, la même audace dans ses raccourcis; la chair, les os, les tendons, les mouvements, les attitudes, il les manie avec une fermeté, une assurance magistrales. Michel-Ange était peut-être plus savant; il n'était ni plus fougueux, ni plus robuste, ni plus dramatique. Quoiqu'il soit mort plus âgé que Rubens qu'il n'ait rien eu à démêler avec la politique, son bagage entier, peinture, sculpture, architecture, n'égale pas la vingtième partie des travaux de Rubens. Or, dans un parallèle comme celui-ci, la quantité doit être prise en considération; elle forme un des éléments du problème; car il faut une bien autre vigueur pour produire sans relâche des œuvres excellentes que pour produire de loin en loin un morceau capital. Le génie du peintre italien s'épanchait d'une manière intermittente; celui de Rubens était un fleuve qui coulait toujours à pleins bords.

A la fécondité il joignait la variété. Dans quel genre n'a-t-il pas fait irruption, avec son bonheur et son audace habituels? Aucun district de la peinture ne pouvait se soustraire à son ardeur envahissante, et il étendit ses conquêtes sur le domaine entier de l'art. Les scènes pieuses, les sujets historiques, le portrait, l'allégorie, les épisodes familiers, les bacchanales, le

paysage et les animaux, il a tout traité, sans jamais perdre sa verve intarissable. Il voulait montrer son talent et en jouir sous toutes les formes : la gloire des hommes spéciaux eût, je pense, provoqué ses dédains. Ne voir et ne rendre qu'un des aspects, qu'un des objets de la nature, ne peindre que des fleurs, des corps habillés ou sans vêtements, des clairs de lune ou des mers orageuses, c'est mutiler, rétrécir son intelligence, l'abaisser au niveau d'une mécanique, dont les produits sont invariablement les mêmes. La fière imagination de Pierre Paul rêvait autre chose. Il figurait tantôt le Christ armé de la foudre et menaçant le monde, les réprouvés tombant du ciel dans les abîmes de l'enfer, le cénacle des dieux païens sur les nuages de l'Olympe; tantôt Henri IV admirant le portrait de Marie de Médicis, ou la tête de Cyrus abreuvée de sang par une implacable et victorieuse ennemie; tantôt Silène ivre de boisson et de luxure, ayant pour diriger sa marche deux nymphes agaçantes; puis une kermesse effrénée, une véritable orgie flamande, une chasse aux lions, affreuse mêlée d'hommes et d'animaux qui inspire la terreur, ou un site tranquille, avec des arbres couronnés d'or et un splendide arc-en-ciel dominant vallons et coteaux.

Plusieurs toiles donnent la certitude que ce vigoureux génie avait en outre des instincts de grâce et de délicatesse. Les *Jardins d'amour* ont été une des sources d'inspiration, dans lesquelles puisa l'élégante et poétique fantaisie de Watteau (1). On con-

(1) Il a directement imité l'attitude originale et gracieuse du jeune homme assis à terre.

naît l'agencement de cette composition fameuse, que Pierre Paul a souvent reproduite : un beau parc, une fontaine jaillissante, des groupes d'amants debout, assis, accoudés sur l'herbe, qui se débitent de tendres propos, s'admirent, se courtisent, une fête de la nature et une fête du cœur. Je n'ai point vu toutes les pages où Rubens a traité ce motif, mais j'ai vu celle de Dresde qu'on estime une des plus parfaites. Quelle douce joie! quel bonheur tranquille! Regardez cette jolie femme, qui, la tête appuyée sur sa main, écoute d'un air ravi les galants discours d'un jeune homme; celle-là, en souriant, tire par le bras, pour le faire lever, son compagnon trop langoureux. Une blonde timide, qu'un beau cavalier tient par la taille, hésite à se diriger vers la source aux flots intarissables; mais l'Amour, le dieu mythologique, la pousse malicieusement au but qu'elle convoite. Et cette grotte, cette cascade dans le fond, cette Vénus au dessus, croyez-vous qu'on puisse rien imaginer de plus coquet? Le peintre anversois, dont les allégories sont souvent ennuyeuses, a eu cette fois le bonheur d'en trouver une qui flatte tous les esprits, un rêve de l'âge d'or en des temps prosaïques. Cette image voluptueuse réunit, comme les scènes de Watteau, le calme de la vie champêtre à l'élégance des classes aristocratiques. Et une si douce églogue ayant inspiré l'auteur, il a fait une merveille de coloris : jamais il n'a trouvé des tons plus brillants et plus harmonieux, jamais il n'a opposé avec plus de force et de délicatesse la lumière et l'ombre.

Une esquisse très finie de cette page charmante, que possède à Ypres M. Boedt, a presque l'impor-

tance d'un tableau achevé. La composition, dans son aspect d'ensemble, est même supérieure à celle de la grande toile; le fond est mieux rempli, mieux agencé, plus doux à l'œil. En exécutant le morceau définitif, le peintre a modifié son plan d'une façon regrettable. Un groupe d'amours qui planent sur la gauche, dans l'essai, et animent l'angle supérieur de la toile, est remplacé dans le tableau, contrairement aux principes de Rubens, par un arbre vulgaire, d'un effet beaucoup moins heureux. La statue de l'ébauche, une Vénus accroupie, a une bien plus gracieuse tournure que la statue droite de la production terminée. On aimerait mieux ne pas voir dans celle-ci quelques personnages absents du programme. La finesse des tons, l'opulence et l'harmonie de la couleur égalent ce petit joyau à tous les chefs-d'œuvre du maître (1).

Une autre preuve que l'imagination de Rubens n'était pas fermée à la poésie des sentiments délicats, c'est le charme des tableaux où il a peint l'enfance. Quel ravissant bambin que le Christ endormi

(1) Il serait fâcheux que cette admirable page sortît de Belgique et ne fût point acquise, un jour ou l'autre, pour le musée d'Ypres. Vienne, Madrid, Gotha possèdent d'autres *Jardins d'Amour*. Le plus important, comme dimension, est celui d'Espagne : il a 7 pieds de haut sur 10 de large; sous un portique, à droite, les trois Grâces et Junon forment un appendice qui ne me plaît guère, qui enlève au sujet toute réalité. Le tableau de Vienne n'a que 2 pieds 4 pouces de haut, sur 3 pieds 4 pouces de large; celui de Dresde mesure 3 pieds 3 pouces de hauteur, 4 pieds 2 pouces de largeur. La galerie impériale du Belvédère possède en outre une œuvre analogue : de jeunes cavaliers et de jeunes dames qui se divertissent dans un parc.

sur les genoux de sa mère! Quelle scène gracieuse que le *Petit Jésus s'amusant avec un agneau, en compagnie de saint Jean*, et comme les figures y sont habilement associées au paysage (1)! Tout le monde a entendu parler du groupe des marmots sans le moindre costume, qui portent une guirlande de fruits, dans la Pinacothèque (2); on ne saurait voir de plus admirables gamins, des formes plus opulentes, des mines plus joyeuses et des chairs plus vraies.

Rubens ne traitait pas seulement avec plaisir les genres les moins pareils, il variait encore les dimensions de ses ouvrages. Cette main impatiente, qui venait de parcourir une toile énorme, se modérait au gré de l'artiste et coloriait prudemment une surface restreinte, en conservant toutefois ses grandes allures. Quelques-uns de ses petits tableaux sont des chefs-d'œuvre, où la finesse le dispute à la verve et aux autres qualités. *La Famille de Loth quittant Sodome*, charmante production exposée dans les salles du Louvre, efface les Mieris, les Metzu et les Van Balen. L'opulence et l'harmonie des couleurs ne sauraient être portées plus loin.

Le dernier maître de Rubens lui avait appris l'art de composer habilement; mais ce qui n'était chez Otho Vænius qu'une adroite méthode et un procédé en quelque sorte matériel, devint chez son disciple une vivante qualité. Peu d'hommes ont été aussi forts que lui sur ce point, quand il a voulu se donner la peine de réfléchir, ou quand le motif même

(1) Galerie de Schleissheim, nº 566.

(2) Nº 263 ; première série.

qu'il devait traiter le lui permettait. On ne lui a pas à cet égard rendu justice ; son immense talent de composition n'est point apprécié. Une des pages où il ressort le mieux jouit pourtant d'une vaste réputation : tout le monde parle de la fameuse Descente de croix, placée dans la cathédrale d'Anvers, mais peu de personnes l'analysent et cherchent à en comprendre la beauté. Comme exécution, cette page ne l'emporte point sur beaucoup d'autres, qui font honneur au même artiste : le coloris, endommagé par des restaurations maladroites, a beaucoup perdu sous le rapport de la finesse, de l'éclat et de l'harmonie ; le fond, jadis bleu, est devenu noir (1). Ni les types, ni le dessin, ni les poses ne forment exception dans l'œuvre du maître. L'abandon et la pesanteur du cadavre sont seules rendues avec une perfection incomparable. Cette lourdeur tragique se rattache aussi d'une manière intime à l'idée mère du tableau. Le peintre de la vie, de l'ardeur et de la fougue, a aimé par opposition à exprimer la mort et le repos éternel. Une conception antichrétienne a inspiré la *Descente de croix*, et jamais œuvre moins pieuse n'a orné une église. Un panthéiste ne l'eût point exécutée différemment. Le corps de Jésus n'est pas celui d'un Dieu, qui doit ressusciter le troisième jour ; ce sont les restes d'un homme, chez lequel a cessé de brûler pour jamais la flamme de la vie. Rien n'y donne prise à l'espoir, et la dissolution commence. Voyez ces paupières bleuâtres, cette pru-

(1) Depuis ma première édition, un nouveau travail lui a rendu son ancienne couleur.

nelle qui se décompose ; voyez ces chairs molles et ce cadavre inerte! Les grandes lignes verticales du linceul, qui ont l'air de tomber comme le Sauveur, rendent plus complets le sentiment et l'idée de chute. Tous les détails d'ailleurs concourent à produire le même effet. Deux hommes soutenus par des échelles sont inclinés sur les traverses de la croix ; l'un, vieillard aux cheveux gris, presque blancs, étreint de sa main droite le bras gauche du Christ ; le martyr est si lourd, que, pour ne pas tomber avec lui, le porteur s'appuie et se cramponne de son autre main au glorieux gibet. Il a donc été forcé de prendre le suaire entre ses dents, motif admirable, trait digne de Shakespeare, où l'on retrouve la concision du fameux dramaturge. Le second personnage a laissé échapper le Christ : il ne tient plus qu'un bout du drap mortuaire, et penché en avant, il allonge le bras droit pour ressaisir son fardeau, circonstance pleine d'expression, qui n'est pas inférieure à la première. Joseph d'Arimathie, monté sur une des échelles, Marie-Madeleine et saint Jean soutiennent les pieds et le corps. La pécheresse est une des plus gracieuses femmes que Rubens ait jamais peintes ; son type élégant, ses beaux cheveux d'un blond si pâle qu'on les dirait presque blancs, son attitude pleine de vigueur et de charme en font le meilleur personnage du tableau, après le cadavre toutefois, dont les jambes pliées, la tête pendante et l'aspect général expriment si bien la mort. Elle est tellement préoccupée du soin de ne pas laisser tomber le Fils de l'homme qu'elle en oublie sa douleur. Le même effroi trouble saint Jean, qui, les reins cambrés,

dans une posture pleine de hardiesse, ne songe qu'à bien soutenir le poids du Christ. La Vierge, tourmentée d'une inquiétude pareille, étend les mains vers le supplicié; elle est près de saisir son bras droit. Pour Marie Salomé, elle n'a d'autre émotion que la crainte de voir le corps tomber sur elle; en conséquence, elle relève sa robe et s'apprête à fuir. Le robuste manœuvre, qui a décloué les membres de Jésus, descend une des échelles et fait face à Joseph d'Arimathie : il a l'air de tendre l'épaule afin que la chute du Sauveur ne le culbute pas. Un large bassin de cuivre, où se coagule le sang répandu par les plaies du Christ, achève cet emblème de la mort matérielle, sans issue par delà le tombeau. Rien ne signale le Dieu; la famille et les adhérents du prophète ne croient point eux-mêmes à sa divinité. Une seule considération les occupe : enlever sa dépouille de l'instrument infâme et la mettre en lieu sûr. Dans aucune œuvre d'art, le scepticisme, ou pour mieux dire l'incrédulité n'a plus nettement arboré ses maximes, et la profondeur même de la composition ne la rend que plus audacieuse. Depuis deux siècles pourtant le clergé d'Anvers admire cette œuvre impie, sans en pénétrer le sens redoutable (1).

(1) Rubens a emprunté à Daniel de Volterre et à Baroche quelques dispositions matérielles de sa Descente de croix, mais l'idée qu'il y a mise, l'unité parfaite qui la distingue et les détails de l'exécution lui appartiennent complétement. Gaspard van Opstal, peintre d'un grand mérite, copia très habilement ce tableau, en 1704, pour le maréchal de Villeroi. Sa reproduction ornait le château de Versailles à la fin du siècle dernier; j'ignore ce qu'elle est devenue.

Pierre Paul a représenté cinq fois le même épisode : quatre fois avec le pinceau et une fois avec le crayon. Le drame de la mort ne plaisait pas moins que celui de la vie à son imagination shakespearienne. Le tableau du musée de Lille, exécuté jadis pour les capucins de l'endroit, tableau où ne se montre pas d'une manière aussi apparente la funèbre pensée qui domine la scène d'Anvers, la laisse pourtant apercevoir dans sa tragique magnificence. Avec son corps pâle, son front et son visage maculés de sang, ses lèvres bleues, ses yeux clos et ensanglantés au bord des paupières, le Fils de l'homme est terrible à voir. La composition diffère à certains égards. Le corps du Sauveur est placé en travers sur l'épaule de saint Jean, qui exprime par son attitude, par ses muscles tendus, combien pèse sur lui le cadavre inerte. Sainte Madeleine, navrée de douleur, baise en frémissant la main du Christ; la Vierge a saisi le bras et considère le blême visage de son fils, qui pend sur le sien : ses regards trahissent une profonde émotion. D'autres changements varient le thème sinistre. Le peintre a donné aux sentiments affectueux une plus grande place dans ce tableau que dans celui d'Anvers. Il est d'ailleurs d'un éclat admirable, d'une beauté de nuances qui étonne, même chez Rubens, et d'une conservation parfaite.

Le grand peintre belge a encore traité un motif analogue dans une page qu'on voit au musée d'Anvers. Le martyr descendu de la croix y repose sur une pierre. De quel terrible sommeil il est endormi! Quelle puissance ranimera ce corps dont tous les élé-

ments réclament une partie et dont l'hôte prétendu, cette âme que l'on nomme immortelle, a cessé de vivre, quand le cœur a cessé de battre?

On sourit malgré soi, en lisant dans certains volumes belges que la pieuse influence d'Albert et d'Isabelle a développé le génie de Rubens, que son talent est fils de l'Église. Sa dévotion, je crois, ressemblait fort à celle de Goethe, dévotion d'artiste qu'un épisode chrétien peut émouvoir, mais qui garde son plus sincère attachement, d'un côté pour la nature et de l'autre pour son art. Dans mainte occasion, je devrais dire dans presque toutes les circonstances, l'illustre Flamand ne se laissait guider que par sa fantaisie. Les nécessités même de son sujet et les lois de la raison ne le dominaient pas toujours. Il allait jusqu'à dédaigner les convenances, pour suivre ses caprices. Sa règle souveraine était la manière dont son intelligence se trouvait disposée. S'il lui fallait peindre une scène de l'ancien ou du nouveau Testament, lorsqu'il était dans une humeur mythologique, il donnait à son œuvre un caractère païen. Le musée d'Anvers possède une Sainte Famille prodigieusement belle sous le rapport de l'exécution et de la couleur. Mais Rubens n'a pas le moins du monde pris garde aux exigences morales d'une telle donnée. Il voulait produire un certain effet, employer certaines formes, et ne s'est pas soucié d'autre chose. La Vierge a le type et la tournure d'une grosse marchande de fruits; saint Joseph la regarde avec l'expression d'un satyre qui va se jeter sur une nymphe endormie; par son attitude, par son air et ses traits, Jésus rappelle le Bacchus antique. On a

de la sorte devant les yeux un sujet chrétien métamorphosé en scène peu édifiante.

L'*Adoration des mages*, que renferme la même galerie, est plus bizarre encore. On ne peut y voir qu'une débauche d'imagination et une sorte de jeu, par lequel l'artiste a voulu se délasser. Le premier personnage qui frappe les regards est un des princes de l'Orient, debout, vêtu d'un grand manteau rouge. Sa tête chauve flanquée de deux petites touffes de cheveux blancs, son nez en forme de bec, ses yeux enfoncés dans leur orbite, ses sourcils qui cachent les paupières, sa barbe disposée en collier, l'attitude de sa tête et l'expression de sa figure lui donnent absolument l'apparence d'un vautour : son manteau de pourpre imite un corps d'oiseau et ses pieds sortent de l'étoffe ainsi que des pattes. Le grand peintre s'est amusé à montrer un homme sous l'aspect d'un animal, et il a choisi un singulier moment pour satisfaire ce caprice. Le roi nègre, épais colosse, examine la Vierge d'un œil lascif. Le troisième monarque, à genoux devant le Christ, embrasse ses pieds d'un air stupide : son grand nez prosaïque lui donne l'air d'une charge. Un peintre habile ne peut mettre que volontairement une figure de ce genre sur le premier plan de son œuvre. Les deux esclaves portés par des chameaux sentent aussi la caricature. L'insignifiance de la Vierge et de son nourrisson ne permettent pas de s'en occuper. Mais ce qui démontre encore mieux le laisser-aller de Rubens dans ses fantaisies, c'est la noblesse des têtes et des personnages secondaires. Au point de vue esthétique, ils sont plus importants que les acteurs essentiels. Le peintre a suivi toutes

les fluctuations de son esprit, sans chercher à le maîtriser. Il a débuté d'une manière grotesque et fini d'une manière sérieuse, dédaignant les principes de la composition et les règles de la logique. Cette humeur fantasque ne l'a pas empêché de mettre au jour un chef-d'œuvre : le tableau qui nous occupe, est un prodige de couleur, de richesse, de verve et d'harmonie.

Je ne me figure pas, au reste, que la dévotion du grand coloriste pût être bien sincère. Dans une ville inondée de sang par le fanatisme espagnol, où Jean Rubens avait failli périr sous le glaive, où de tristes souvenirs se dressaient à chaque pas, sur le seuil de chaque maison, des voix douloureuses devaient sortir du fond des sanctuaires, se mêler au chant des cantiques, aux murmures du vent sous les arcades, au bruit solennel de la cloche et des orgues. Plus d'une fois sans doute, Pierre-Paul crut voir le flanc du Christ se rouvrir et des gouttes précieuses en tomber une à une, comme des larmes : le divin Pasteur s'attendrissait sur le malheureux troupeau, qu'on égorgeait, qu'on persécutait en son nom, tandis qu'il était mort pour donner aux hommes l'union, le calme et la fraternité. Rubens gardait le silence, observait toutes les pratiques du culte, sa mère lui ayant fait la leçon ; mais ce clairvoyant génie pouvait-il admettre complétement des dogmes et des rites prêchés avec la pointe du sabre, avec la hache du bourreau? Sa dissimulation n'avait rien de blâmable : nul n'est tenu d'offrir sa poitrine aux mousquets des tyrans et de donner lui-même le signal du feu. La responsabilité de la faute, s'il y en a une, pèse tout entière sur les oppresseurs.

Il existe à Bruxelles, chez M. Dusart, un portrait du moine dominicain Michel Ophoven, qui était le confesseur de Rubens, comme l'indique une ancienne gravure de ce tableau par Nicolas van den Berghe. Il a le pouce de la main gauche passé entre son buste et sa ceinture, et lève à demi la droite, dans une attitude oratoire. Son large front, ses yeux pleins de sagacité, de raison et d'indulgence, son nez régulier, sa bouche élégante et fine révèlent un homme supérieur; le fanatisme ne pouvait obscurcir l'entendement de ce digne solitaire, qui fut plus tard évêque de Bois-le-Duc, et je gagerais qu'il discuta maintes fois avec Rubens, sans préventions et sans étroitesse, des points de doctrine. Ce devait être aussi, à l'occasion, un agréable camarade. Sa bonne et intelligente figure corrobore mon opinion sur les sentiments religieux de Pierre Paul (1).

Un tableau du musée de Lille inspire à cet égard des idées qui mèneraient fort loin, si on voulait s'y abandonner. Au sommet d'un roc nu, en face de la caverne nommée la Sainte-Baume, Madeleine est

(1) Michel Ophoven était d'abord prieur du monastère des Dominicains ou Frères prêcheurs, à Anvers; il y mourut le 4 novembre 1637 et fut enterré dans leur église, où on lui éleva un monument qui le représentait vêtu de ses habits pontificaux et agenouillé devant un autel. On lisait au dessous de son image cette épitaphe :

D. O. M.

Fr. Michaeli Ophovio S. T. D. Quem conventus hic quartum Priorem, Belgium Provincialem, Silvaducis patria sextum Antistitem vidit; sub hoc lapide jacet.

Papebrochius : *Annales antwerpienses*, tome IV, page 364.

près d'exhaler son dernier soupir, assistée de deux anges, qui la portaient chaque jour dans ce lieu désert. L'un d'eux soutient par les aisselles la pénitente à demi couchée, tandis que l'autre supporte un de ses bras et regarde le ciel entr'ouvert, d'où tombe sur la figure de la sainte un flot lumineux. On ne peut rien voir de plus tragique, de plus terrible que l'abandon maladif de la pécheresse, le bouleversement de ses traits, le désordre de ses cheveux et les lignes mêmes de son costume. Qu'aperçoit-elle au milieu des nues, dans le mystérieux espace que nous ne découvrons point et qui semble fasciner ses regards? Quelle atroce vision lui apparaît? Son visage n'exprime que l'effroi, que l'horreur de la mort. Nulle espérance ne calme et n'adoucit l'affreuse lutte. La patiente ne croit donc point à la rédemption, à la vie future, aux promesses d'un bonheur éternel, puisque les douleurs de l'agonie et les ténèbres du tombeau la préoccupent tout entière?

Lorsque Rubens prend au sérieux les épisodes des livres saints et de l'histoire de l'Église, ils ne l'intéressent guère que par leur côté dramatique. Ses érections et dépositions de croix, ses tableaux du Calvaire, ses nombreuses scènes bibliques, ses effroyables martyres, comme celui de saint Liévin, sont là pour le prouver. Il y cherche le mouvement, la passion, la terreur, bien plus que l'effet religieux. Contemporain de Shakespeare, il a une foule d'analogies avec le grand homme : on admire chez eux la même étendue d'esprit, la même souplesse, la même profondeur, la même verve et la même énergie. Venus au monde à la fin du seizième siècle, après

des temps de luttes affreuses et quand ces troubles n'étaient pas terminés, ils représentent parfaitement les agitations qui allaient finir. Aussi ont-ils porté le sentiment tragique à sa plus haute puissance. Tout remue, tout frémit, tout pleure ou tressaille de plaisir, tout menace ou combat dans leurs ouvrages.

Une scène de la Bible, qui orne le musée de Brunswick, respire la sombre énergie de Macbeth. Dans une chambre close, Judith, robuste flamande au type guerrier, aux seins énormes, vient de couper la tête d'Holopherne. Le sang a jailli sur ses mains, sur ses poignets. Elle tient de la droite le glaive du sacrifice; de la gauche, elle présente à sa domestique le chef grimaçant du capitaine, qu'elle porte par les cheveux. La camériste, pour mieux voir la face de l'oppresseur châtié, prend la tête par le menton et penche sa torche, qui éclaire le drame d'une sinistre lumière. Une variante du même sujet nous montre la veuve héroïque luttant contre le farouche envahisseur, qui lui mord la main gauche, pendant qu'elle enfonce la lame dans son cou à demi tranché. (1) Madrid possède une image plus terrible encore. Médée, folle de fureur, présente à Jason la tête d'un de leurs enfants qu'elle vient d'égorger, « spectacle atroce, dit M. Viardot, d'une incroyable énergie et d'un effet irrésistible » (2).

(1) Gravé par Galle.

(2) *Les Musées d'Espagne*, page 97. Les personnages ne sont pas ceux que l'auteur indique : le tableau a pour sujet Progné et sa sœur Philomèle montrant à Térée la tête de son fils, dont elles lui ont fait, à son insu, manger le corps.

L'analyse d'un tableau de Rubens montrera quelle était, à cet égard, la force de son génie. On voit dans la pinacothèque de Munich une toile admirable, qui figure le *Massacre des innocents* (1); l'action se passe devant le prétoire même, d'où a été lancé l'ordre sanguinaire. A la droite du spectateur s'élève le palais de la Justice, que l'on pourrait appeler aussi bien le repaire de l'iniquité. Quatre soldats en gardent le vestibule, où l'on monte par cinq marches : ni prières, ni réclamations, ni pitié ne peuvent y avoir accès. Deux magistrats, assis comme dans un tribunal, président au carnage. Leur cruelle sentence est affichée près d'eux, sur un pilier : or, deux bourreaux, tenant par les pieds deux pauvres petits enfants, leur brisent la tête contre ce pilier même; un monceau de jeunes victimes en cache déjà la base. Un troisième pourvoyeur de la tombe apporte à ses camarades d'autres nourrissons, afin que la besogne ne leur manque pas; un des innocents, tourné vers sa mère, lui tend les bras pour implorer son secours; la malheureuse femme escalade les montées avec toute la fougue des extrêmes douleurs, mais un soldat l'arrête, en lui barrant le passage à l'aide de sa pertuisane. Sur les degrés, une autre mère, navrée de chagrin et comme en démence, presse dans ses bras et couvre de baisers son enfant qui expire. Elle ne voit, n'entend plus rien; sa suivante est contrainte de la tirer, pour qu'elle s'éloigne des soldats et se préserve elle-même du péril. Je le demande :

(1) Elle ornait, au dix-septième siècle, la collection du duc de Richelieu, à Paris. Gravée par P. Pontius.

pourrait-on trouver une conception plus tragique, une plus sanglante ironie de la justice humaine?

Mais ce n'est là, pour ainsi dire, que l'exposition et le premier acte du drame, exposition pleine d'une funèbre grandeur. Dans le centre du tableau, une matrone, les bras levés, la figure et les yeux tournés vers le ciel, tenant dans ses mains un lange sanglant, demande vengeance du crime qu'elle maudit. D'autres mères essaient de défendre leurs nourrissons : l'une mord au bras le sbire qui lui arrache son fils; l'autre, tenant avec force le sien par la main, résiste à un soldat, quoique l'infâme lui appuie sur la gorge le pommeau de son épée. La rudesse et l'emportement du cruel émissaire, l'exaltation nerveuse et l'opiniâtreté de la femme sont rendus à merveille, aussi bien que la peur et la délicate organisation du jeune enfant. Ce groupe est admirable sous tous les rapports. Une troisième mère, renversée sur le devant du tableau, saisit à pleine main la lame tranchante dirigée contre la faible créature qui lui doit le jour, pendant qu'une vieille tire de son côté le soldat par les cheveux, en laissant voir sur son visage toute la fureur dont elle est animée. Près de là, une jeune femme, sans prêter la moindre attention au tumulte et aux cris, lève ses bras désespérés vers un satellite d'Hérode, qui tient par les pieds son enfant et va l'écraser contre le socle d'une colonne.

Sur la gauche, la lutte n'est pas moins acharnée, pas moins tragique. Regardez cette mère qui, pour protéger son fils, dont on ne l'a pas encore séparée, enfonce ses ongles dans les flancs d'un bourreau,

tandis qu'une seconde femme lui déchire la figure, pour venger la mort de son fils, tenu par le misérable sous le glaive d'un autre soldat. Quatre petits cadavres, étendus sur la terre et inondés de sang, accroissent la terreur que fait naître ce coin du tableau. Une jeune épouse colle avec désespoir son visage contre celui de son fils égorgé, se baignant elle-même dans le sang et dans les larmes. Un chien, qui s'avance par dessus le corps d'une des victimes, lappe le rouge liquide dont la terre est trempée. Les restes d'un vieux palais et quelques bâtiments s'élèvent, de ce côté, derrière les personnages.

Sur le second plan, on voit deux hommes, des pères sans doute, qui, les mains crispées et armées de pierres, s'en vont à regret et expriment, par leur physionomie comme par leurs attitudes, le désir de châtier les complices du Tétrarque. Plus loin, quelques femmes se sauvent avec leurs enfants, mais des cavaliers les poursuivent, car ils ont reçu l'ordre de ne laisser échapper aucun des innocents proscrits : un escadron surveille le massacre. Enfin, pour offrir aux yeux une perspective consolante, pour faire planer une douce image sur cette affreuse boucherie, le peintre a placé dans les nues trois anges qui répandent des fleurs, comme pour promettre une éternité bienheureuse à la troupe des martyrs ingénus (1).

(1) Nous nous sommes servi, pour notre analyse, de la description tracée par De Piles avec beaucoup d'intelligence. Il est assez remarquable que la première étude sur Rubens, digne de ce grand homme,

Assurément, ce tableau n'aurait pu être composé d'une manière plus profonde et plus dramatique. Shakespeare lui-même, devenu peintre, n'eût pas mieux fait. Rubens l'avait sans doute longtemps médité avant de prendre le pinceau. On connaît sa belle maxime : *Diù incubando noctùque.* Son esprit sérieux lui fit toujours dédaigner les livres futiles (1).

Les ressources du langage nous ont permis de décrire et d'expliquer, jusqu'à un certain point, les combinaisons inventées par Rubens dans le *Massacre des innocents*. Elles ne nous permettent, en aucune façon, d'exprimer les magnificences de la couleur. Par une opposition frappante et singulière, l'artiste a prodigué sur ce tableau les enchantements de sa palette. Jamais on n'a réuni plus d'éclat et de variété à une plus profonde et plus moelleuse harmonie. L'action est une affreuse image de la discorde; la facture, un prodige de finesse et de suavité. Le sujet révolte la conscience, la peinture n'a que des flatteries pour les yeux. Tous les chefs-d'œuvre connus auraient peine à soutenir la comparaison avec cette toile resplendissante et veloutée. La figure

soit due à un Français, la France n'étant point le pays de la couleur ni de la fougue dans les beaux-arts. L'appréciation enthousiaste de l'auteur nivernais peut même passer pour le meilleur morceau de critique d'art antérieur à notre siècle : nous le recommandons au lecteur. Voyez le livre intitulé *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, par M. De Piles; 1 vol. in-12.

(1) « Je vous envoie *Scopas Ferrarianas*, que je n'ai pas lu. Je ne veux pas *bonas horas tam male collocare* que d'aller lire de pareilles sornettes, dont je suis naturellement ennemi. » *Lettre de Rubens à Pierre Dupuy*, 22 octobre 1626.

la plus en vue, la mère qui implore la vengeance du ciel, ne cause pas moins de surprise que d'admiration. Elle porte une robe amarante, par dessus laquelle se drape une simarre ou pelisse en velours noir, doublée de satin couleur d'or, ou plutôt couleur de soleil; au milieu de la première jupe, un flot de sang a fait une longue trainée cramoisie. Le contraste violent de ces couleurs, aboutissant à la plus parfaite, à la plus séduisante conciliation, est une merveille que nul artiste n'a surpassée.

Quoique Pierre Paul traitât d'habitude les motifs religieux avec une insouciante liberté, qui le ferait prendre pour un sceptique et même pour un impie, ce serait lui porter préjudice, le montrer sous un faux jour, que de le peindre comme hostile par système aux idées pieuses, aux sentiments dévots. S'il témoignait le plus souvent à l'égard des données chrétiennes une indifférence et même une irrévérence manifeste, il avait un esprit trop vaste, une imagination trop souple et trop riche pour ne pas voir l'autre aspect de la question, pour ne pas comprendre les ressources, les effets poétiques de l'enthousiasme religieux. Après avoir trahi la nonchalance d'un incrédule, la tiédeur d'un panthéiste, il s'emparait tout à coup d'une légende avec la ferveur d'un apôtre. C'est ainsi qu'il a représenté saint François d'Assise en extase devant le Sauveur crucifié, qui lui apparaît. Au bois funèbre pend la victime expiatoire, morte, lugubre, inondée de sang; un flot coule de sa blessure latérale. Agenouillé, renversé fortement en arrière, les deux bras étendus, le fanatique est admirable d'expression. L'horreur, la pitié, l'enthousiasme religieux, une vé-

nération profonde brillent dans son regard et dramatisent son attitude (1). Un autre saint François du même artiste brûle de la même passion pour le Rédempteur. La Vierge lui présente le petit Jésus, qui touche naïvement sa barbe et l'examine dans les yeux. Par quel regard de piété profonde le digne solitaire exprime son ravissement! La lumière, qui émane des divins personnages, illumine sa figure et va éclairer, au dessus de lui, un groupe d'anges et de chérubins (2). Nous citerons encore, pour faire preuve d'une impartialité absolue, un tableau du musée de Vienne, où Marie, tenant sur ses genoux le cadavre de son fils, lui retire une épine de la tête : la pauvre femme est noyée dans un océan d'amour et de désolation (3).

(1) Musée de Valenciennes, n° 178.

(2) Musée de Lille, n° 124. Gravé par Michel Lasne.

(3) Salle 4, n° 13.

CHAPITRE VII

GÉNIE DE RUBENS

Magnifiques scènes improvisées par Rubens pour des fêtes publiques. — Son système d'équilibre emprunté à Otho Vænius. — Variété de ses combinaisons. — Sa supériorité comme peintre d'animaux. — Il trouvait offensant d'être comparé à Snyders, son élève. — Admirable *Chasse aux lions*. — Animaux tranquilles aussi bien exécutés. — Portraits de Rubens. — Il attachait la plus grande importance à ce genre. — Nombreuses effigies qu'il a peintes ; les meilleures sont des chefs-d'œuvre. — Énormes caricatures. — Scènes de ripailles et de volupté, kermesses et fêtes de Vénus. — *Livre des passions*, qu'il avait composé pour son usage. — Tableaux agrestes. — Les paysages de Rubens sont ordinairement trop simples et trop naïfs. — Exceptions. — Caractères de ses types : personnages féminins, personnages masculins. — Il dessinait admirablement. — Rubens coloriste : ses diverses méthodes. — Nul n'a éclipsé les magnificences de sa palette. — Ses costumes. — Unité de sa manière dans l'immense variété de ses œuvres.

Comme les sots trouvent naturellement des idées absurdes, les hommes de génie en trouvent d'admirables sans effort. Rubens arrivait quelquefois à la

profondeur du premier coup et, pour ainsi dire, par instinct. Les rapides ébauches dont il orna les arcs de triomphe dressés sur le passage du prince Ferdinand, lors de son entrée solennelle à Anvers, nous en offrent un exemple remarquable. Un de ces monuments éphémères, gravés par Van Thulden, montrait aux spectateurs la Guerre s'élançant hors du temple de Janus. Les yeux bandés, le visage rempli de fureur, elle porte dans sa main droite un large glaive à deux tranchants et tient de la gauche une torche allumée. Par son attitude et sa fougue inexprimable, elle semble menacer tout l'univers. Près d'elle, la Discorde, la tête hérissée de serpents, et Tisiphone, les cheveux épars, ouvrent avec efforts un des battants de la porte, pour livrer passage à la terrible déesse : Tisiphone, dans son ardeur, renverse du pied une urne pleine de sang, qu'elle n'a pas vue. La Paix, l'archiduchesse Isabelle et la Religion, les muscles tendus, le visage bouleversé par l'inquiétude, poussent de toutes leurs forces l'autre battant, pour empêcher la Guerre de se précipiter sur le monde. Mais, du revers de sa main gauche et d'un seul geste, l'exterminatrice fait reculer les trois puissantes matrones, qui raidissent en vain leurs jarrets. On frémit devant cette redoutable apparition.

Pour la composition matérielle, notre artiste a profité des enseignements d'Otho Vænius et appliqué ses principes. Comme son maître, il équilibre toujours les formes, les tons, les lumières et les ombres. Aucune partie n'est sacrifiée, soit au moyen d'une négligence systématique, soit à l'aide du clair-obscur.

Il y a sans doute dans ses tableaux des figures principales et des figures accessoires, les lois du bon sens le réclament, mais les personnages secondaires ne sont inférieurs que sous le rapport dramatique; sous le rapport de l'exécution, le grand homme les a traités avec un soin égal. Ils ont leur part de soleil; aucun ne se trouve noyé dans l'ombre, pour faire ressortir les acteurs de l'avant-scène, conformément au procédé du Caravage. Les fonds, les monuments, la nature et l'architecture occupent peu de place : l'homme se montre partout. Il envahit le ciel même, car Rubens n'aimait point ces larges plaques d'azur que rien ne contrebalance et d'où la vie paraît exilée. Pour y introduire les somptueuses créatures dont raffolait son imagination, il échelonnait au second plan de vastes escaliers, montait les comparses sur des chevaux et des chameaux, ou encore semait dans les airs des groupes de petits anges et de démons. Il suivait ainsi une méthode entièrement opposée à celle des Van Eyck. Le monde inanimé lui portait ombrage au lieu de le séduire; plus de rêverie, plus de lointains magiques, plus de sombres cathédrales ni d'opulents châteaux. Il ne retraçait la nature qu'isolée, en de vives ébauches. Ses paysages démontrent qu'il savait aussi la rendre. Mais la synthèse de l'école brugeoise ayant fait place à l'analyse, Rubens ne mêlait pas les genres. Universel comme le peintre de l'*Agneau mystique*, il le fut d'une autre manière. Il cultiva le domaine entier de l'art, il est vrai; seulement il en cultiva l'une après l'autre toutes les divisions. La métamorphose qui venait de s'opérer dans la peinture, il fut con-

traint de la subir; il la subit sans le vouloir, sans le savoir, sans se douter même qu'une loi le gouvernait.

La variété que l'on admire dans les autres parties de son talent, on la retrouve dans ses compositions. Il a traité bien des fois le même sujet sous des formes différentes. Au lieu de copier ses productions antérieures, il faisait un appel à son génie, et son génie répondait par une invention nouvelle.

Un genre de peinture où l'on n'a pas encore rendu à Pierre Paul la justice qu'il mérite, ce sont les animaux. Il a su le premier, dans les Pays-Bas, leur donner la vie, la force, le mouvement et l'expression dramatique. Snyders, son élève, ayant débuté par des natures mortes, eut beaucoup de peine à s'approprier la fougue de Rubens. Il avait trente-huit ans déjà qu'il peignait encore les bêtes sauvages d'une manière languissante, au lieu de les mettre violemment aux prises entre elles et avec les chasseurs. Aussi Rubens avait-il la conscience de sa supériorité, trouvait-il offensant qu'on le jugeât son égal. Tobie Matthew, peintre amateur et poëte, fils d'un archevêque d'York, s'exprime ainsi dans une lettre qu'il écrivait de Louvain à sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à La Haye, le 25 février 1617: « J'ai vu enfin la réponse de Rubens à M. Gage, dont voici exactement la teneur : il ne cédera pas le petit tableau de chasse pour moins que le collier de Votre Seigneurie (collier de diamants dont l'internonce voulait se défaire). Quant à la collaboration supposée de Snyders, cet autre peintre célèbre, Votre Seigneurie et moi nous avons été induits en erreur, car

je pensais comme vous qu'il y avait travaillé, chose complétement fausse, je vous assure. Dans ce morceau toutes les bêtes sont vivantes, occupées à fuir ou à se défendre, actions où Snyders demeure infiniment au dessous de son maître, et Rubens dit qu'il se formaliserait, si on le comparait avec lui à cet égard. Le talent de Snyders consiste à représenter des animaux immobiles et surtout des oiseaux morts. Le travail de sa main que Votre Seigneurie, M. Gage et moi avons considéré avec tant de plaisir, était un groupe d'oiseaux tués, dans une composition figurant Diane escortée de ses nymphes toutes nues, comme Rubens l'assure, comme M. Gage l'avoue et comme je me le rappelle fort bien moi-même à présent. Voilà l'origine de votre erreur et de la mienne (1). »

Le jugement porté par Rubens sur son talent, comme peintre d'animaux, n'empruntait rien aux illusions de l'amour-propre. Ses chasses, ses combats de tigres et de lions, et même ses bêtes féroces immobiles, me paraissent éclipser tout ce qu'on a fait en ce genre. Personne n'a égalé son fameux tableau de Munich, la lutte de trois piétons et de quatre cavaliers contre un lion et une lionne. Un Arabe enveloppé de son bournous et précipité de son cheval par un lion, qui lui mord le ventre, forme le principal incident et occupe le milieu du tableau. Sa monture, dont la bête féroce déchire l'épaule avec les griffes de sa patte gauche, se cabre épouvantée. Il faut voir

(1) Sainsbury : *Original unpublished papers, illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens, as an artist and a diplomatist*, pages 17 et 18.

comment le roi des ardentes solitudes, cramponné à ses deux victimes, contracte sa mâchoire, en plissant son muffle. Des os seraient broyés sous un si terrible effort; aussi le visage du Bédouin exprime-t-il une atroce douleur. Les autres cavaliers s'acharnent contre le lion, le frappent de la lance et de l'épée; un des chevaux, une magnifique bête, lui lance une ruade à lui briser les reins. A travers cette mêlée, la lionne presse à terre, sous ses deux pattes, un piéton renversé qu'elle menace de sa gueule béante et qui se défend à coups de rapière; son voisin, par bonheur, va le secourir. Le troisième chasseur sans monture est déjà mort. Les hommes, les destriers, les animaux sanguinaires, les armes, les costumes se mêlent, se tordent, produisent un effet d'autant plus grand que la toile est énorme (1)

Bien plus tranquilles, mais non moins dramatiques, nous apparaissent les monstres africains du musée de Dresde. Ils ne luttent pas, ils ne sont pas poursuivis, mais une chasse a lieu à quelque distance, au fond du tableau. Un lion, un tigre et une tigresse occupent les premiers plans. Le lion, qui

(1) Huit pieds de haut sur onze de large. Galerie de Munich, nº 245, première série. L'auteur en fit une copie, mentionnée en ces termes sur la liste de tableaux qu'il offrit, le 28 avril 1618, à sir Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre à La Haye : « Une Chasse d'hommes à cheval et de lions, commencée par un de mes élèves, mais entièrement retouchée de ma main, d'après celle que j'avais faite pour le sérénissime duc de Bavière; 8 pieds sur 11..... 600 florins. » C'est donc bien l'original que possède la galerie de Munich, et le catalogue le désigne à tort comme étant la reproduction. Rubens voulait échanger celle-ci et les autres tableaux contre des marbres antiques.

écoute le bruit de la chasse, rugit d'une manière menaçante et bat ses flancs de sa queue. C'est la nature même, c'est le roi du désert dans son inquiétante majesté. Sur une éminence, le tigre dévore un lapin, gibier vulgaire qu'il a saisi à défaut de plus noble proie. Aussi près que possible du spectateur, la tigresse, couchée sur le flanc, se laisse têter par ses petits. Elle est magnifique, cette terrible mère, avec son regard oblique et farouche, avec ses yeux injectés de sang. Il y a dans toute la composition une vérité tragique : bien qu'immobiles et fictifs, ces animaux sont vivants, sont terribles, causent presque de l'effroi. Ils prouvent à quel point l'artiste avait un sentiment profond de la nature, sous tous ses aspects et sous toutes ses formes (1).

Des animaux qui ne luttent pas, qui ne menacent pas, qui ornent seulement comme des emblèmes une toile de Rubens, provoquent aussi l'admiration. Le tableau est une image symbolique des quatre parties du monde, figurées par leurs principaux fleuves. Sous un pavillon, au bord de la mer, sont assis les dieux mythologiques : au milieu, le Maranhon; à droite, le Nil, tenant une négresse dans ses bras; derrière le Nil, le Danube; à gauche, le Gange, que désigne une tigresse allaitant ses petits. Ces personnages allégoriques, d'un puissant caractère et d'une vérité frappante, sont groupés de la manière la plus ingénieuse; les petits amours appartiennent aux plus ravissantes créations de la grâce et de la naïveté enfantines, où Pierre Paul n'a eu d'égal que Murillo.

(1) Musée de Dresde, n° 834.

Ce qui domine néanmoins comme perfection, ce qui éveille l'enthousiasme, ce sont les animaux servant à caractériser les diverses parties du monde. Rien n'est plus admirable que la tigresse allaitant ses petits, sur laquelle voudrait fondre un crocodile retenu par des Amours. La donnée ne signifie rien, ou ne signifie pas grand'chose; l'image est pleine d'une poésie franche et originale, étonne de sa magnificence, que les mots ne peuvent décrire (1).

C'est une manie, une fâcheuse habitude, que d'attribuer à Snyders et à Pierre Paul réunis tous les tableaux où des figures, évidemment peintes par Rubens, sont groupées avec des animaux. Quand il voulait représenter des bêtes cruelles ou inoffensives, le maître infatigable n'avait nul besoin de recourir au talent de son élève. Il a donc exécuté seul maint ouvrage, que les catalogues prétendent fait en collaboration avec Snyders. Telle est une chasse émouvante qui appartient à la Prusse (2). Sept chiens y exterminent un cerf, pendant qu'une nymphe le perce d'un épieu. Près de la belle impitoyable, un chasseur brandit son javelot, une seconde nymphe tend son arc, un piqueur souffle dans une trompe. Au second plan, la biche fait des efforts inouïs pour gagner un lieu sûr. Le cerf désespéré, les limiers qui harcèlent le pauvre quadrupède, lui mordent le poitrail, la croupe, les oreilles, la biche qui fuit avec terreur,

(1) Musée de Vienne, salle IV, n° 10; un peu plus fort que nature; 6 pieds 7 pouces de haut, sur 9 pieds de large. *Wien's Gemaelde-Gallerien*, page 132.

(2) Musée de Berlin, n° 774; 5 pieds 8 pouces de haut, sur 15 pieds 3 pouces 3/4 de large.

sont saisissants d'énergie, de passion et de vérité. Les personnages semblent froids en comparaison. Snyders faisant pâlir la verve de Rubens, c'est une histoire invraisemblable! De grande dimension, peinte dans les tons clairs, l'image a d'ailleurs une harmonie générale si flatteuse pour l'œil que deux mains différentes n'eussent pu obtenir un si suave accord. Pierre Paul lui-même a fait peu de tableaux d'une gamme aussi douce; et par un de ces contrastes qui lui plaisaient, il a couronné la lutte sanguinaire d'un ciel mollement nuageux, où s'ébauchent çà et là des plaques d'azur.

Rubens cependant ne traitait pas toujours des scènes qui rendaient la véhémence et le drame nécessaires. Il exécutait parfois de grands tableaux décoratifs, dans lesquels il déployait, comme Paul Véronèse, tout le luxe de son imagination et tous les trésors de son pinceau. Le motif ne pouvant impressionner le spectateur, c'était par l'exécution qu'il fallait le captiver. Une des plus étonnantes productions de ce genre, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, orne l'église des Augustins, à Anvers. Les quatre personnages principaux, Marie, Joseph, le Christ et sa chaste épouse, sont exhaussés, à la porte d'un temple, sur une estrade d'architecture, qu'environnent une foule de saints, de saintes et d'apôtres. On ne peut rien voir de plus ingénieux et de plus somptueux.

Les portraits de Rubens forment deux classes. Les uns portent manifestement le caractère de l'improvisation. Il les commençait et les terminait peut-être en moins d'une journée. Tout y vit cependant, tout y est à sa place : le pinceau, en courant, a donné

le relief et l'expression. Les autres, plus lentement, plus soigneusement travaillés, attestent la haute importance que le maître attachait à ce genre et que prouvent les vingt effigies copiées par lui-même d'après le Titien, dont il avait orné sa rotonde. Parmi ces chefs-d'œuvre brillent au premier rang les nombreuses images de ses deux femmes, que le grand homme se plaisait à peindre, en signe d'affection, dans leurs divers atours. La plus charmante peut-être, si l'on osait choisir, serait la toile qui nous montre Hélène Fourment assise dans une galerie ouverte et tenant son fils aîné sur ses genoux (1). Elle est splendidement vêtue, porte un chapeau à larges bords, couronné de plumes blanches, et une robe presque royale; une dentelle large d'un pied pend au dessous de la collerette. Sur aucune de ses effigies, elle n'a les traits plus délicats, l'œil plus fin, la bouche plus gracieuse, le nez mieux fait, les cheveux disposés avec plus de goût, les seins plus coquettement offerts en spectacle. Un autre portrait d'Hélène compte parmi les joyaux de la galerie du Belvédère. Elle y est peinte de toute sa grandeur, à peine habillée d'une pelisse flottante et garnie de fourrure, qui, au lieu de cacher ses formes, les met en relief par l'opposition de teintes obscures. Les chairs sont de la plus merveilleuse délicatesse, d'une fraîcheur et d'une magnificence que Titien a pu seul égaler. Le soin extrême de la facture donne lieu de penser que l'auteur avait peint pour lui-même cette ode passionnée, ce chant d'amour et de joie.

(1) Collection de Munich, n° 279, 1re série.

On vante beaucoup le portrait de l'archiduc Ferdinand, qui orne à Vienne la collection Esterhazy et dans lequel on admire le superbe dessin des formes, la dignité de l'expression, le frais éclat des chairs. Une image équestre du même prince, conservée à Madrid, ne le cède en aucune façon au tableau de Vienne. Au dessus du Cardinal-Infant plane une Renommée accompagnée d'un aigle, en souvenir de la bataille de Nordlingen, où ce prélat belliqueux avait aidé les Autrichiens à remporter la victoire et que l'artiste a représentée en perspective, au dernier plan. Rubens, ayant des montures d'élite dans ses écuries, peignait admirablement les chevaux. Le musée espagnol renferme encore un somptueux portrait de Philippe II, une toile excellente où paraît vivre Élisabeth de France, qui épousa Philippe IV, le 18 octobre 1615, la plus belle Marie de Médicis que l'on connaisse, avec des yeux vivants et une ampleur d'exécution tout à fait magistrale, une resplendissante effigie de Thomas Morus enfin, où l'énergie de la couleur, la puissance du modelé, l'animation extraordinaire de la physionomie se disputent l'approbation des critiques. Mais à vouloir indiquer seulement les chefs-d'œuvre que Rubens a exécutés d'après le modèle vivant, je m'imposerais une tâche longue et fastidieuse : on connaît deux cent quarante-deux portraits de sa main, chiffre qui prouve combien ce genre de travail était à sa guise, et, dans le nombre, il y a plus de toiles supérieures que je ne puis en décrire.

Rubens, pour se délasser, peignait de grasses bacchanales, de joyeuses kermesses, des charges impré-

vues et hardies, où il traitait comiquement les plus sérieuses données. Tel est le morceau de Dresde qui figure Clélie traversant le Tibre avec ses compagnes (1). De ce motif essentiellement héroïque le peintre en gaîté a fait une caricature énorme, comme s'il avait voulu donner l'exemple à ce polisson de Diepenbeck. La troupe est composée de lourdes jeunes filles plus ou moins nues. Quelques-unes se lancent à la nage; d'autres finissent de mettre bas leur costume. Celles-ci plongent dans l'eau leurs formes dodues; celles-là courent vers le fleuve, car l'ennemi se montre à peu de distance. Il y en a une si replète qu'elle n'a pu se hisser à cheval et qu'un homme la pousse en riant par le bas des reins, pendant qu'une luronne déjà montée la tire à elle. La couleur sobre et légère, quoique superbe, constate que le grand homme s'amusait. Une autre de ses récréations a transformé en scène plaisante le grave épisode de *Persée délivrant Andromède* (2) : la princesse enchaînée est une grosse Flamande, qui, de ses mains pudiques, voile son sexe imberbe; un épais cheval de labour porte son libérateur.

Les Kermesses, les Fêtes de Vénus, les Bacchanales, les Marches de Silène, dans lesquelles la fantaisie de Rubens se donnait pleine carrière, ont un fonds plus sérieux. Ce sont les jubilés de la nature, où les sens et l'imagination prennent leur revanche des contraintes sociales. Les passions charnelles s'y abandonnent à leur fougue, y montrent leur puis-

(1) N° 841.
(2) Musée de Berlin, n° 785.

sance indomptable ; la secrète aspiration de l'homme vers une liberté absolue y brise toutes les digues, s'épanche comme un torrent. La Kermesse du Louvre est célèbre ; on en voit une autre à Madrid, de moins grandes proportions, mais d'une couleur plus riche et plus harmonieuse. Le musée de Vienne possède une admirable Fête de Vénus ; la collection du prince de Lichtenstein, une Bacchanale resplendissante. La Marche de Silène, que Delaunay a si merveilleusement reproduite par le burin, est un chef-d'œuvre qui a inspiré un autre chef-d'œuvre. Comme dans ses tableaux dramatiques Rubens cherchait le plus haut degré de l'énergie, du mouvement et de la terreur, dans ses peintures comiques, dans ses divertissements effrénés, dans ses orgies colossales, où le peuple se rue au plaisir, il atteignait aussi le plus haut degré de l'action joyeuse

Et ce n'était point par hasard, par un simple effet de son tempérament, qu'il obtenait cette vigueur extrême, qu'il parvenait aux dernières limites de l'action sous toutes ses formes : il avait, au contraire, cherché les moyens qui pouvaient le conduire à l'idéal de la véhémence tragique ou licencieuse, il possédait la théorie de son talent. Tout jeune encore, pendant qu'il habitait Rome, il avait composé un *Livre des Passions*, que Bellori a vu entre ses mains. Il y avait dessiné à la plume les attitudes, les gestes, les mouvements, les contractions du visage, employés par les plus grands artistes, mais surtout par Raphaël, pour traduire les émotions de douleur et de joie. D'autres études succédaient, batailles, scènes d'amour, tempêtes, jeux, supplices, altercations, meurtres, éva-

nouissements, modèles, en quelque sorte, de tout ce que peuvent faire ou subir les hommes. On y voyait encore de nombreux dessins d'après les statues et bas-reliefs antiques. Puis venaient des observations sur la lumière et l'ombre, sur l'optique, les lois de la perspective, l'anatomie, les proportions du corps humain, et finalement sur l'architecture. La plus grande partie des esquisses étaient commentées, expliquées par des vers, des réflexions et des citations. Après avoir rapporté ces détails, Bellori termine en disant qu'il n'a jamais connu de peintre aussi savant et aussi laborieux que Rubens (1).

Le genre où il me paraît avoir le moins réussi est le paysage; non pas qu'il reproduise mal les sites, les végétaux, le ciel, les effets de clair-obscur, mais il les reproduit trop simplement. Lui qui employait de si adroites, de si opulentes combinaisons pour animer, varier ses tableaux à personnages, retraçait naïvement les motifs agrestes. Dans ses images de la nature, on ne sent pas assez le choix, le calcul de l'art. Une toile du musée de Dresde peut nous servir d'exemple (2). Elle montre au spectateur une contrée magnifique : la moindre habileté de composition en

(1) *Vies des principaux peintres modernes:* Michel, pag. 258 et 259. A ce propos, je dois mettre les lecteurs en garde contre un livre apocryphe, imprimé à Bruxelles et ayant pour titre *les Leçons de Pierre Paul Rubens, extraites d'une correspondance inédite entre ce grand artiste et Ch. Reg. d'Ursel, abbé de Gembloux*, par J. F. Boussard (1838, 1 vol. grand in-8°). Cette correspondance imaginaire n'offre aucun intérêt, non plus que les *Voyages de Rubens,* autre fiction du même auteur.

(2) N° 826.

eût fait une œuvre excellente. Mais la campagne était mal éclairée, ni mélanges, sans contrastes de lumières et d'ombres, quand le peintre y vit le sujet d'un tableau ; son travail, par suite, n'offre aux yeux, y compris le ciel, qu'une grande masse d'un ton uniforme ; à peine si une traînée de nuages, qui grimpent de la plaine sur le flanc des collines, y jette quelque variété. Il faut sans doute copier la nature, mais il faut la copier d'une certaine manière et ne pas s'abandonner à une imitation trop ingénue. C'était pourtant la méthode suivie dans l'atelier de Rubens, car Van Uden procède exactement de la même façon. Un homme de génie comme le maître flamand ne pouvait néanmoins toujours se tromper : il exécutait donc parfois d'inspiration, ou quand son modèle était mieux nuancé de clair-obscur, un très beau paysage. Il est un morceau qu'on voit à Madrid, une toile qui a neuf pieds de long ; Méléagre y poursuit le fameux sanglier mythologique, dans une forêt centenaire ; les arbres majestueux y forment de grandes masses pleines d'ombre, parfaitement équilibrées, à travers lesquelles plonge un rayon de soleil, qui dore les personnages. La verdure n'est pas minutieusement rendue ; l'artiste, au contraire, n'a cherché que l'effet général, que la poésie d'une vaste clairière, perdue au milieu d'une antique et puissante végétation, et il a complétement réussi (1). Le paysage de Vienne, où un berger garde son troupeau, sous le rayonnement d'un arc-en-ciel, a toute la fraîcheur, toute la grâce, tout le charme tranquille de la poésie bucolique ;

(1) Clément de Ris : *le Musée de Madrid*, pages 114 et 115.

l'autre page agreste, l'*Inondation de la Phrygie* devant Philémon et Baucis, flatte l'imagination et la vue par un caractère de grandeur, par une étonnante hardiesse de facture (1). Le Louvre contient deux morceaux bien touchés, la scène nocturne de la *Fuite en Égypte* et la douce églogue couronnée d'un arc-en-ciel.

Le goût de Rubens a donné lieu à mainte critique, à une foule de censures : on a blâmé la lourdeur de ses types, de ses corps, de ses chairs sanguinolentes et replètes. On lui refuse la délicatesse, le sentiment du beau et de l'idéal. Ses femmes surtout choquent les partisans de l'art italien. Je ne veux certes pas le disculper entièrement. Ses épaisses matrones, je l'avoue, ne me charment guère. Mais, on doit le reconnaître, l'infante Isabelle, Marie de Médicis et Isabelle Brandt, sa première femme, ne sont point innocentes de ce défaut. Ces trois personnes, souvent reproduites dans ses œuvres, ne péchaient point par l'excès de la grâce et ne pouvaient le rendre difficile. Leurs traits sans élégance, leurs volumineux contours, leur pesante démarche ont eu sur son esprit une malheureuse influence. Elles ont accablé sa mémoire et son imagination de leur funeste embonpoint. Ses toiles présentent pourtant çà et là quelque merveilleuse enchanteresse. Je ne serais pas étonné que l'on s'éprît des belles syrènes, qui étalent leurs reins potelés dans la galerie Médicis. Les *Deux Filles de Leucippe* sont plus merveilleuses encore. Les cavaliers qui les enlèvent, dont elles repoussent la vio-

(1) Cinquième salle, nos 4 et 13.

lence, leur font prendre les attitudes les plus difficiles, les plus tourmentées, auxquelles le maître a su donner l'aspect le plus naturel. Leurs vêtements sont tombés, leurs magnifiques cheveux d'or se déroulent, toutes les parties de leurs corps apparaissent dans une splendide nudité. L'une, vue de dos, les reins cambrés, tenue à la renverse sur un genou de Pollux, maudit ses ravisseurs; l'autre, vue de flanc, la poitrine étalée au soleil, implore par ses regards le secours des dieux; Castor, pour l'attirer sur son cheval, lui a passé entre les cuisses un manteau cramoisi : la chair et l'étoffe rouge, étincelante, sont juxtaposées. La carnation de la femme, qui devrait pâlir, s'effacer près de l'éblouissante draperie, soutient sans désavantage la comparaison. Mais aussi jamais épidermes plus frais, plus soyeux, plus doucement carminés par la pourpre d'un sang jeune et pur, n'ont enveloppé des formes plus vivantes, plus provoquantes et mieux dessinées (1). Dans la cathédrale de Tournay, sur le tableau qui figure les pécheurs et pécheresses délivrés du purgatoire par l'intercession de Marie, trois femmes nues, trois charmantes créatures, qui attendent la fin de leur épreuve, n'inspirent pas la moindre idée de continence, avec leurs torses ondoyants, leurs longs cheveux bruns, leurs yeux noirs et pleins d'éclairs.

Quant aux hommes de Rubens, c'est un peuple héroïque, dont il faut louer sans restriction la vigueur et la tournure. Le grand maître de l'époque chevale-

(1) Galerie de Munich, nº 291, 1re série.

resque devait ainsi peindre ses acteurs. Au sentiment religieux a succédé la vénération pour la force matérielle et pour l'énergie morale. Les types dévots, les pieuses postures, le recueillement et la prière seraient mal venus. Ce qu'on rêve, ce sont des géants, des athlètes, qui annoncent leur intrépidité par leurs regards, et leur puissance par leurs vigoureuses proportions, comme par leurs fières allures. Place aux hommes de guerre, aux lutteurs invincibles! Place à la postérité colossale de Rubens! Voyez cette abondante famille de rois, de papes, de soldats, de forgerons, de bateliers, de prophètes, de martyrs et de bourreaux; ne suffit-il pas de leurs dimensions, de leur imposante musculature pour montrer qu'ils forment une race à part, qu'ils ne sont point sortis des entrailles d'une femme, mais doivent leur naissance au génie? Singulières créations, en même temps si réelles et si fantastiques!

De ce que Rubens ne cherche pas les formes suaves, élégantes, délicates des Italiens, on a eu tort de conclure *qu'il ne dessinait pas, qu'il ne savait pas dessiner*. Jamais certes on n'a émis d'opinion plus fausse (1). L'illustre Anversois dessinait absolument comme il devait dessiner : une autre méthode n'eût

(1) De Piles avait déjà protesté contre ce jugement absurde, ce qui n'a pas empêché les mauvais juges de le répéter sans interruption depuis un siècle et demi. J'ai été plusieurs fois scandalisé de l'entendre émettre devant moi en Belgique même. Voici les paroles du peintre-critique français : « Il serait à souhaiter que ceux qui blâment tant le dessin de Rubens, et qui prétendent bien savoir cette partie, eussent dans leurs contours la même correction, la même résolution et le même caractère de vérité. »

fait que détruire son talent. Ses muscles prodigieux, ses attaches herculéennes, ses mouvements effrénés, ses postures audacieuses, toutes les témérités de sa manière étaient inséparables de son génie. Enlevez-lui ses hyperboles, calmez sa fougue, rendez ses lignes pures et modestes, vous n'avez plus Rubens, mais quelque chose d'inférieur; vous obtiendrez de la sorte un Carrache ou un professeur de beaux-arts. Que tout le monde dessine de la même manière, c'est bons pour les académies et les salles d'étude. La variété forme une des lois essentielles de la vie; le dessin doit être approprié au goût, au talent de chaque artiste; un homme ne dessine point mal parce qu'il met ses lignes en harmonie avec ses idées et ses sentiments.

Pour la couleur, il est inutile, je crois, de vanter celle que Pierre Paul a fait resplendir dans ses tableaux; dire qu'il possédait toutes les qualités d'un grand coloriste, ce serait exprimer un lieu commun. Nul n'a mieux que lui manié le pinceau, n'a tiré de sa palette des combinaisons plus savantes, plus frappantes, plus originales. Aussi habile que Titien et Paul Véronèse, il n'a aucune ressemblance avec eux.

Dans les toiles des premiers domine un ton d'or sombre, de lumière mourante; les objets semblent à la fois éclairés par le soleil à son déclin et obscurcis par les ombres du crépuscule. Ils sont plus gais, plus clairs, plus frais, chez l'artiste anversois. Le sang riche et pur, qui gonfle les veines de ses personnages, communique sa nuance de pourpre au reste du tableau; tout flatte, tout séduit la vue, et

les couleurs principales et les teintes amorties des fonds.

Ce serait une grande erreur de croire que Rubens a employé dans ses différents ouvrages les mêmes procédés. Il variait sa méthode selon la nature des sujets. Avait-il à peindre une scène dramatique, un violent épisode, son dessin devenait plus fougueux, plus hardi, plus heurté; un mouvement général tordait, accentuait les lignes et tourmentait la couleur. Elle s'éparpillait en une foule de petits centres, qui contrastaient, qui semblaient lutter les uns avec les autres. C'était, pour ainsi dire, une mêlée de lumières et d'ombres. Les oppositions du clair-obscur se multipliaient comme les accidents tragiques. On serait tenté de croire qu'un orage a passé sur la toile et distribué impétueusement les couleurs.

Elles ont une bien autre physionomie, quand l'action est tranquille; répandues en larges nappes, au lieu de s'entre-choquer durement, à la manière des flots que bat la tempête, elles se fondent par de molles ondulations. Là brille toute la science du maître, toute la profondeur de ses teintes et l'harmonie de sa palette. Il ménageait ses ressources pour les œuvres calmes. Le travail en est habituellement plus soigné, sous le rapport du dessin et sous le rapport de la couleur. La scène ne pouvant captiver l'intérêt, l'artiste pensait que l'exécution devait y suppléer. Il traçait donc patiemment les contours, cherchait de plus savantes dispositions, donnait au coloris plus de finesse et de grandeur. Pour les tableaux émouvants, il s'abandonnait à sa verve et à sa force. Pour les sujets immobiles, le calcul lui paraissait indispen-

sable. Dans les deux cas, sa méthode était pleine de justesse.

Quelquefois, néanmoins, il appliquait le dernier système à des œuvres tragiques, tourmentées, où abondaient la verve et la passion, où planait la terreur. Il se plaisait alors à mettre en opposition la violence du sujet et le calme du travail, l'emportement de l'action, l'énergie furieuse des personnages et la savante harmonie de la facture. La couleur enveloppait le drame des tons les plus moelleux, d'une suave et brillante lumière. Et ce contraste produisant un effet superbe, l'auteur avait encore une fois raison.

Mais ces différences ne sont point les seules qu'offrent ses tableaux relativement au coloris. Le grand homme avait une autre manière de peindre, où les couleurs, graduées et mélangées avec une rare délicatesse, formaient un ensemble des plus harmonieux. Le ton local y disparaît presque entièrement, au milieu de nuances infinies. L'œuvre n'est, pour ainsi dire, qu'une transition sans cesse renouvelée d'une teinte à une autre. Quiconque a vu *sainte Thérèse implorant le Christ pour les âmes du purgatoire*, l'*Éducation de la Vierge*, la *Sainte Famille*, du musée d'Anvers, et les deux ailes de la célèbre *Descente de Croix*, peut se passer de longues explications. Dans les travaux de ce genre, la douceur l'emporte sur la force, l'adresse sur la nature. La plupart des œuvres que Rubens exécuta aussitôt après son retour d'Italie offrent ce caractère. Mais on l'admire dans une foule de morceaux postérieurs, dans le *Chapeau de paille* entre autres et dans la *Sainte Famillle*, qui orne la tombe de l'artiste. Il se

donnait par intervalles la satisfaction de produire des merveilles de finesse et d'harmonie.

D'autres fois, au contraire, il arrivait à une splendeur, à une vérité sans égales, par des couleurs pleines et pures. Les tons locaux envahissaient tout. Des ombres transparentes indiquaient seules le relief des objets. Aucun mélange savant à l'aide de la réflexion ou de la réfraction, pas de nuances composées. Mais aussi quelle vigueur et quel éclat! Les chairs, les vêtements semblent réels, et l'on éprouve la tentation d'y porter la main. Je citerai comme exemple de cette manière le *Christ montrant ses plaies à saint Thomas;* les vantaux qui représentent un ami de l'artiste, le bourgmestre Rockox, vis-à-vis de sa femme, sont célèbres parmi les connaisseurs et au nombre des plus beaux portraits flamands (1). Ces personnages se détachent sur un fond noir ou très obscur, détail que l'on ne trouve pas dans les tableaux du genre harmonieux et que l'auteur se serait bien gardé d'y introduire.

Pour bien comprendre la force, la souplesse, la variété, la suave harmonie de son pinceau, il ne suffit point d'avoir vu les toiles où brillent seulement les qualités ordinaires de sa couleur, où il montre, en quelque sorte, le régime habituel de son talent : il faut avoir vu ses chefs-d'œuvre, assisté, pour ainsi dire, aux fêtes royales de son génie. Alors, quand il peignait, dans ses jours de munificence, Castor et Pollux enlevant les filles de Leucippe, le Massacre des innocents, Suzanne et les Vieillards, Hélène Fourment,

(1) Musée d'Anvers.

sa seconde femme, tenant sur ses genoux François Rubens, son premier fils (1), sans autre vêtement qu'une toque à plume, la Guirlande de fruits portée par des enfants, la Bataille des Amazones (2), Loth et ses filles quittant Sodome (3), les trois déesses devant Pâris, le Jugement dernier, Argus endormi par Mercure (4), le Jardin d'amour que possède le musée de Dresde, celui qui orne la collection de Madrid, le Serpent d'airain (5), les saints groupés autour de la Vierge sur son tombeau, il ravissait les yeux d'une telle perfection que jamais artiste ne l'a surpassé, que Titien, Corrége et Murillo ont bien juste égalé une pareille splendeur.

Les costumes de Rubens joignent la hardiesse des lignes à la magnificence du coloris. Les étoffes n'en sont point vagues et indistinctes : il les a, au contraire, spécifiées avec beaucoup d'exactitude. Le satin, le velours, le brocart, l'or, l'argent et les pierreries habillent ses héros et alourdissent ses grasses matrones. Il n'a rien négligé de ce qui pouvait rendre ses pages plus somptueuses.

Nous aurions à exprimer bien d'autres considérations encore. Il faudrait parler longtemps pour montrer sous tous ses aspects un génie aussi vaste, aussi fertile. Comme la nature, il a multiplié ses combinaisons : ce serait une longue tâche que de les supputer et analyser. Jamais Rubens n'a connu ce sommeil de

(1) Né le 12 juillet 1633.

(2) Tous ces tableaux se trouvent dans la galerie de Munich.

(3) Musée du Louvre.

(4) A Dresde.

(5) A Madrid.

l'esprit que l'on s'est figuré découvrir dans Homère. Ses dessins au crayon témoignent de son infatigable activité : ce sont les plus beaux, les plus finis que l'on possède. La collection du Louvre est un monument élevé à sa gloire : ses croquis l'emportent de beaucoup sur les autres, sans excepter ceux de Raphaël, Léonard de Vinci et Michel-Ange. On voyait autrefois dans la bibliothèque des jésuites, à Anvers, le portrait de Rubens à la plume, dessiné par l'artiste en 1630 : les lignes en étaient si nettes, si fermes, si délicates, si régulières, qu'il éclipsait la gravure de même hauteur et de même largeur exécutée par P. Pontius d'après ce chef-d'œuvre. Pour montrer la perfection du modèle, les révérends pères avaient fait encadrer les deux pièces et les avaient placées côte à côte (1).

Malgré sa souplesse, malgré son immense variété, Rubens, dans toutes ses productions demeure tellement original, qu'il est impossible de ne pas reconnaître à l'instant sa manière. C'est le peintre qui fait le moins commettre de méprises. Un juge peu exercé distingue ses tableaux à la première vue. La foule même ne s'y trompe pas. Il suffit qu'on ait examiné une de ses œuvres pour qu'on ne l'oublie jamais; cette main vigoureuse laissait partout une empreinte que l'on ne saurait confondre avec nulle autre.

Ainsi donc, la Belgique a eu l'honneur de produire trois hommes tout à fait exceptionnels et vraiment incomparables. Les premiers, Hubert et Jean van Eyck, furent dans le domaine des arts les plus

(1) Michel : *Histoire de Rubens*, page 102.

grands inventeurs que le monde ait encore salués : l'autre, Rubens, fut le plus puissant des peintres. Ceux-là fondèrent tous les genres et y déployèrent une habileté supérieure ; celui-ci, non moins universel, les poussa jusqu'aux dernières limites de la force et de la somptuosité. Tous les trois furent des esprits d'élite, des savants et des penseurs : ils ne possédèrent pas seulement, comme une foule de leurs rivaux, l'adresse de l'exécution. Quels que soient les grands hommes qui naissent par la suite, je doute qu'ils obscurcissent la gloire de ces illustres devanciers. Ce sont trois génies de premier ordre, comme le Dante, Shakespeare et Homère. Que la Belgique soit fière de leur avoir donné le jour ; ils suffisent pour lui mériter l'estime et le respect des nations.

CHAPITRE VIII

VIE INTIME DE RUBENS

Rapide succès de Pierre Paul en Hollande. — Mauvaise humeur des jaloux. — Caractère pacifique de Rubens. — Sa haine des disputes, des procès, des querelles publiques et privées. — Tableaux où il a exprimé son horreur pour la guerre. — Son heureuse situation en Belgique. — Enthousiasme qu'inspire son talent au ministre et généralissime Ambroise Spinola. — Régularité de sa vie : amour du travail, frugalité, passion pour les chevaux. — Correspondance étendue de l'artiste. — Ses amis Brueghel de Velours l'ancien et Gaspard Gevaerts. — Séjour d'été au château de Steen. — Il y exécute la *Pêche miraculeuse* pour Notre-Dame de Malines. — Admirables toiles où il a peint ses deux premiers-nés. — Sa maison formait comme une oasis dans la ville d'Anvers, pauvre, morne et silencieuse. — Relations de Pierre Paul avec Dudley Carleton, ambassadeur d'Angleterre. — Courtoisie du noble personnage. — Simplicité de Rubens. — Mort de l'archiduc Albert.

Le succès de Pierre Paul en Belgique avait été si brillant et si rapide que, dès l'année 1611, sa renommée avait pénétré en Hollande, où on commençait à

le traiter comme un grand homme. Ayant perdu, le 28 septembre, son frère aîné Philippe, savant jurisconsulte, Dominique Baudius, historiographe des États généraux, professeur d'histoire et d'éloquence à l'université de Leyde, lui écrivit une lettre de condoléance, qui débute par l'éloge du défunt, auquel succède bientôt l'éloge de Rubens lui-même.

« Puis-je le croire, ou ceux qui aiment sont-ils disposés à se faire illusion? Je ne sais quelle rumeur nous a apporté l'heureuse nouvelle que vous aviez l'intention de visiter nos provinces. Vous y êtes désiré, vous y serez traité en ami par tous les sincères admirateurs du talent, au nombre desquels je me place en première ligne, car vous m'avez inspiré à la fois du respect et de l'admiration. Je n'ai pas contemplé sans une espèce de trouble religieux les monuments de votre génie, où l'art rivalise avec la nature. Salut, Apelles de notre âge! Il aurait fallu qu'Alexandre pût connaître votre génie et vos mérites; non pas que notre siècle soit si fâcheux et si malveillant qu'il ne s'y trouve maintes personnes capables d'apprécier, de rémunérer vos excellents ouvrages. Pour moi, je tâcherai que les premiers hommes de notre temps, parmi lesquels vous occupez une place d'élite, ne rougissent et ne regrettent point de m'avoir accordé leur amitié. Je désire que cette lettre soit un témoignage formel de mon vœu et de ma résolution. Je vous écris dans la maison d'un parent, qui, sans vous connaître de vue, est épris de vous jusqu'à l'enthousiasme et vous connaît par votre renommée. — Je commettrais une faute, si je quittais la plume sans vous parler d'Otho Vænius : il a

été mon compagnon d'études et m'est particulièrement cher, pour beaucoup de raisons (1). »

L'année suivante, le 11 avril, le même personnage écrivait à Rubens : « Je voudrais bien que vous fussiez pris du désir de voir notre pays. Vous y trouveriez des appréciateurs bien informés de votre mérite, parmi lesquels ces deux flambeaux de nos provinces, Grotius et Heinsius. Et nous ne manquons point d'artistes qui fassent honneur au pinceau. Michel Mirevelt est depuis longtemps célèbre, et, dans l'opinion des hommes judicieux, on acquiert beaucoup de gloire et de profit, en peignant le portrait. Bien d'autres fleurissent dans nos contrées; mais, pour dire franchement mon opinion, ils n'approchent pas de l'excellence de vos ouvrages, si mes yeux sont assez experts pour estimer ces choses à leur juste valeur. Je n'ai pas l'habitude de flatter; ce reproche ne doit pas atteindre un homme sincère comme moi ; je dis ce que je pense. Je ne puis contempler sans respect les œuvres de vos mains : elles dureront aussi longtemps que l'art, rival de la nature, et le génie humain seront honorés sur la terre (2). »

Pierre Paul excitant hors du pays une telle préoccupation, en Belgique même la curiosité devait être infiniment plus vive. Les artistes n'avaient guère d'autre sujet de conversation. L'importance que l'on avait tout d'abord attachée à le garder, la faveur que lui témoignaient les Archiducs, l'enthousiasme des amateurs et la rare puissance que manifestaient ses

(1) *Lettres élégantes*, épître XLII.
(2) *Ibid.*, épître XLVII.

peintures, en faisaient une sorte de problème discuté sans relâche, inspiraient l'envie de le mieux connaître. Les plus impatients se présentèrent chez lui, n'osant dire le fond de leur pensée, mais lui témoignant le désir de voir ses esquisses des chefs-d'œuvre italiens.

— « Il me serait difficile de vous les montrer, lui répliqua le grand homme ; je n'ai pas fait un seul croquis : toutes mes études sont dans ma tête (1). »

Il fallut bien se contenter de cette réponse, qui n'était qu'un subterfuge. Nul artiste, au contraire, n'avait tant dessiné, tant fait de copies et d'études. Mais le prudent Rubens n'était pas tenu de les montrer. Sa réserve accrut la mauvaise humeur des jaloux. Ils trouvaient surprenant, exorbitant, que l'on environnât d'hommages si flatteurs un nouveau-venu. Parmi eux, on distinguait, à l'amertume de leurs plaintes, Abraham Janssens et Wenceslas Coeberger. Ils avaient jusque-là concentré sur eux l'admiration des habitants et éprouvaient une sourde fureur, en se voyant tout à coup négligés. Il leur paraissait accablant de se laisser ravir leur gloire et leur suprématie. Abraham Janssens n'y put tenir : il porta un défi à Rubens. Ils devaient traiter le même sujet, et des connaisseurs décider quel était le plus habile. Le fils de Marie Pypelincx n'accepta pas la lutte. Une victoire remportée dans un duel n'eût fait qu'exaspérer son ennemi, sans lui offrir à lui-même aucun avantage.

— « Mes essais, dit-il, ont subi l'examen des con-

(1) *Vie de Rubens*, par Michel.

naisseurs d'Italie et d'Espagne : ils sont encore dans les monuments publics et dans les galeries particulières de ces deux pays; vous êtes libre d'aller mettre vos ouvrages en regard, pour que l'on puisse faire la comparaison. »

Ayant ainsi adroitement décliné la bataille, le maître laborieux songea aux travaux qui l'occupaient et allaient agrandir sa renommée. Les envieux ne le troublaient guère; il avait coutume de dire : « Faites bien, vous aurez des jaloux; faites mieux, vous les confondrez. » Aimable, équitable, indulgent et patient, il éludait avec soin les disputes et les contestations. Sa politesse envers tout le monde, son absence de morgue, sa familiarité pleine de convenance le faisaient généralement bien accueillir (1). « Par nature et par volonté, dit-il lui-même, je suis un homme pacifique, ennemi capital des rixes, des procès, des querelles publiques et privées (2). » Aussi la guerre lui inspirait-elle une profonde horreur, qu'il a exprimée dans quelques-uns de ses tableaux avec une énergie toute shakespearienne. Ainsi, ou musée de Cassel, on voit le dieu Mars trônant sur des cadavres entassés, tenant à la main une épée courte et rougie de sang; sa belle tête masculine

(1) Michel, pages 202 et 203.

(2) Lettre de Rubens à Peiresc, datée du 31 mai 1635. Le 16 août de la même année, il écrivit au même personnage : « Je suis homme de paix et j'abhorre à l'égal de la peste la chicane et toute autre espèce de dissensions; j'estime même que le premier vœu de tout honnête homme doit être de pouvoir jouir de sa tranquillité d'esprit, en public aussi bien que chez soi, de rendre service quand on le peut, et de ne faire tort à personne. » *Émile Gachet*, page 263.

respire la menace; près de lui un captif, lié, démoralisé, abattu, gît sur la terre comme un vil fardeau. Timide, inquiète, pourvue de grandes ailes, prête à fuir, Vénus couronne ce terrible vainqueur; un génie lui apporte les faisceaux de la puissance, et près de là, sur un autel, fume l'encens des adulations. Pour marchepied il a d'autres cadavres, et la manière même dont il les foule sous ses talons est dramatique. La vigueur de la facture correspond à l'énergie de la pensée : jamais l'artiste n'a prodigué des tons plus éclatants (1). La galerie de Dresde contient une variante du même sujet. Le dieu, couvert d'une armure et d'un splendide manteau rouge, appuie ses pieds sur un pauvre gros bonhomme couché à terre, victime qu'il n'était pas difficile d'accabler. Ici c'est la Victoire qui le couronne, une Victoire entièrement nue, qu'il tient par la taille, comme s'il se méfiait de ses énormes ailes; l'attitude et le visage de la déesse trahissent aussi l'inquiétude; elle ne demande qu'à s'envoler, rien n'étant fugitif comme les succès militaires.

Brevis possessio in quam solum gladio inducimur.

Vénus dans cette composition joue une autre rôle; c'est une superbe femme toute nue, assise aux pieds de Mars avec l'Amour, et pleurant avec son fils la gloire atroce de l'exterminateur. Un coloris magnifique enveloppe de sa splendeur cette image terrible (2). Ailleurs, le maître sensé nous montre Her-

(1) N° 188.
(2) N° 828.

cule, le dieu de la force, ivre, hébêté, soutenu par un faune et une bacchante (1); ou des soldats en maraude, accompagnés de leurs guenipes, rançonnant et maltraitant des villageois (2). Rubens devançait donc l'opinion qui, de nos jours, parle avec mépris de la gloire des troupiers.

Sa position en Belgique, depuis son retour d'Italie, ne pouvait lui inspirer que des idées flatteuses, que des sentiments de joie, de bienveillance et d'aménité. Il se trouvait, jeune encore, possesseur d'une grande fortune, salué comme un génie, traité avec déférence par les Archiducs, par leur premier ministre et leur généralissime, Ambroise Spinola, qui lui témoignait la plus vive admiration, allait partout faisant son éloge, le proclamait une merveille de la nature (3); aimé d'une femme qu'il chérissait, environné d'une nombreuse école, il ne voyait autour de lui que des causes de satisfaction et d'espérance. Son caractère ne le portant pas à la mélancolie, on doit présumer qu'il fut heureux. Ainsi se passa tout son âge mûr, dans une tranquille et féconde activité. C'est un spectacle consolant pour l'historien, qui n'a que trop souvent à raconter les infortunes des hommes supérieurs, à décrire leur existence inquiète, douloureuse, agitée, pleine de déceptions et d'humiliations, pareille enfin aux voiles des bâtiments de guerre, trouées par les boulets et déchirées par la tempête.

Rubens menait la vie la plus régulière. Il assistait

(1) Même galerie, n° 827.
(2) Galerie de Munich, n° 293 (seconde série).
(3) Michel, page 142.

toujours à la première messe, quelle que fût la saison. La goutte, qui le persécuta vivement par la suite, put seule lui faire interrompre cet usage pendant la durée des accès. Je doute néanmoins qu'il fût réellement dévot, comme je l'ai déjà dit; le caractère de ses œuvres n'annonce point qu'il eût un grand fonds de piété; mais, sous des princes religieux, il accomplissait exactement ses devoirs de chrétien pour ne pas heurter l'opinion. Il prenait ensuite le pinceau et, pendant l'ouvrage, se faisait lire quelques chapitres de Plutarque, de Sénèque ou d'un autre classique latin : cette lecture ne lui causait jamais de distractions funestes à ses tableaux (1). Si, des amis ou des amateurs lui rendaient visite dans son atelier, il causait avec eux sans suspendre son travail.

« Néanmoins, dit Michel, il ne se livrait pas communément à tout le monde, ne faisant d'amitié stable qu'avec les doctes, les esprits élevés et les bons peintres, lesquels il cultiva et pria de le venir voir souvent, pour parler de science, de politique et de peinture. » Une heure avant son principal repas, fixé au milieu du jour selon la vieille mode, il prenait un peu de loisir. Il était d'une frugalité extrême, pensant avec raison que les excès de table engourdissent l'esprit et paralysent le talent. Les mets délicats, le

(1) « Solebat Rubens hyeme et æstate semper interesse primo missæ sacrificio, ni podagra (quâ vehementer laborabat) eum impediret; post quod applicabat se operi, assidente semper lectore, qui librum, Plutarchum vel Senecam prælegeret, ità ut lectioni et picturæ simul intentus esset. » *Vie de Rubens*, par Philippe, son neveu.

vin et le jeu ne le séduisirent jamais : ses seuls plaisirs étaient d'exercer ou son corps ou son intelligence. Après le dîner, il se remettait à l'œuvre, car sa complexion physique et morale lui permettait, pour ainsi dire, de travailler sans cesse (1). Le soir seulement, vers cinq ou six heures, il montait un beau cheval andalous et allait faire une promenade sur les remparts, sur les bords de l'Escaut, dans les fertiles campagnes de la rive droite. Il aimait passionnément l'équitation et possédait toujours plusieurs chevaux magnifiques, de races différentes, qui lui servaient tantôt de modèles, et tantôt de montures. Au retour, il causait avec ses amis, Nicolas Rockox, bourgmestre de la ville, et Gaspard Gevaerts, secrétaire de la commune, homme savant qui jouissait de toute sa confiance; avec son frère Philippe et ses principaux élèves (2).

Quand le temps ne lui permettait pas de sortir, il se divertissait à examiner sa collection de tableaux, ses médailles, pierres gravées et autres objets précieux. Il lisait aussi parfois quelque ouvrage important qu'il venait de recevoir.

Tout était réglé dans sa maison comme dans un cloître, nous dit un de ses biographes. Quoique, sa demeure parût un lieu de plaisir et de dépense, il y régnait un ordre inflexible. Son caractère et son talent formèrent donc toujours un parfait contraste. Dans la vie réelle, il était tranquille, adroit, positif et rangé; nulle véhémence, nulle impatience. Son

(1) Campo Weyerman, tome Ier, pages 264 et 265.

(2) Michel, pages 251 et suivantes.

imagination semblait endormie, ou plutôt semblait morte : il avait le regard limpide et sûr d'un homme d'affaires. Prenait-il le pinceau, tout changeait. Une fermentation tragique embrasait son esprit : les lignes, les couleurs, les types, les expressions, les mouvements formaient dans son cerveau une mêlée ardente. L'inspiration débordait comme une lave du fond de sa pensée.

Rubens avait une correspondance très étendue; ses nombreuses relations lui attiraient une foule de lettres, auxquelles il devait répondre. Il connaissait la plupart des personnages distingués de France, d'Espagne et d'Angleterre, comme le duc de Buckingham, le duc d'Olivarès et le cardinal de Richelieu. Il cultivait l'amitié du fameux Peiresc, appelé par Balzac *une pièce du naufrage de l'antiquité et les reliques du siècle d'or*. En 1619, nous voyons, en effet, que Peiresc lui fit obtenir, à la demande de Gevaerts, un privilége pour la vente de ses gravures en France. « Le privilége, par parenthèse, donna lieu plus tard à un procès fort singulier, dans lequel on reprochait à notre artiste de faire le monopole de ses planches et de tirer au moyen de cette spéculation des sommes énormes du royaume! Il paraît, d'après cela, que ce n'étaient point les auteurs qui faisaient alors la guerre à la contrefaçon, mais bien la contrefaçon qui traquait les pauvres auteurs. Rubens disait avec raison que c'était là une chose inouïe (1). »

Un des hommes que l'on rencontrait le plus sou-

(1) Emile Gachet, *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*, préf. page 64.

vent chez le peintre anversois, c'était Jean Brueghel de Velours l'ancien. Rubens avait fait sa connaissance pendant son voyage en Italie; ayant sympathisé de goût et de caractère, ils n'avaient cessé depuis lors de se voir ou de s'écrire. Leur amitié dura jusqu'en 1625, où Brueghel devenu hydropique finit ses jours, laissant deux filles mineures. On l'enterra d'une manière solennelle dans l'église Saint-Georges, à Anvers. Rubens composa son inscription funèbre et la surmonta de son portrait qu'il peignit lui-même. Voici cette èpitaphe :

Ici repose Jean Brueghel, fils de Pierre, qui, ayant reçu de son père et de son aïeul maternel, Pierre Koek d'Alost, artistes placés au premier rang parmi les peintres de leur siècle, le don glorieux du talent, comme par une sorte de droit héréditaire, obtint une égale renommée en déployant le même génie et la même verve. L'empereur d'Allemagne, Rodolphe II, juge et patron sagace de tous les beaux-arts, l'aima et le protégea. Les sérénissimes archiducs Albert et Isabelle l'ayant attaché à leur maison, sa modestie et son affabilité lui gagnèrent les cœurs les moins sympathiques. Ceux de ses enfants qui lui survivent et que lui avaient donnés deux épouses d'un rare mérite, Isabelle de Jode et Catherine de Marienborg, ont consacré ce tombeau à la mémoire de leur père chéri, mort le 12 janvier 1625, âgé de 51 ans (1).

Rubens veilla sur la destinée des orphelines, les traita comme ses propres enfants : l'amitié qu'il avait pour leur père se reporta sur elles. Il se montrait d'ordinaire obligeant et bienveillant, le malheur

(1) Cette épitaphe est importante, parce qu'elle fixe d'une manière certaine l'année dans laquelle Jean Brueghel l'ancien est venu au monde et celle où il a terminé sa carrière. Descamps ignorait l'une et l'autre dates.

n'ayant pu aigrir son âme affectueuse. Adrien Brauwer trouva l'hospitalité dans sa maison; il tâcha d'ennoblir ses mœurs, de le soustraire au goût de la débauche, qui le poursuivait comme un génie homicide. Ses efforts ne purent éloigner du hanteur de cabarets le spectre énervant.

Le compagnon, l'hôte le plus assidu de Pierre-Paul, c'était son neveu Gaspard Gevaerts (1). Son père avait négocié, conjointement avec d'autres personnages, la fameuse Trève de douze ans; sa mère était une sœur de Rubens. Né à Anvers en 1594, il avait commencé ses études chez les jésuites de sa ville natale : il les continua à Louvain et à Douai, puis alla les terminer à Paris, où il fit un assez long séjour. Ayant adressé au roi des vers de circonstance, Louis XIII lui envoya un présent. Revenu sur les bords de l'Escaut, il fut nommé secrétaire de la ville : Philippe III l'éleva au poste de conseiller d'État et le mit au nombre de ses historiographes. C'était un homme très laborieux, qui connaissait à fond les langues anciennes, les annales de sa patrie et diverses littératures, l'archéologie et la numismatique : on doit regretter que son *Histoire des ducs de Brabant* n'ait pas été imprimée. Les archiducs Albert et Isabelle, le prince-cardinal Ferdinand, Léopold Guillaume, Don Juan d'Autriche, Philippe III et Philippe IV lui témoignèrent une constante faveur; Christine de Suède le visita et lui offrit une chaîne d'or; Louis XIV, dont il avait chanté le mariage avec l'infante d'Espagne ne devait pas se mon-

(1) Prononcez *Guévartss*.

trer moins généreux à son égard. Le 21 juin 1663, Colbert lui adressa la lettre suivante :

Monsieur,

Votre nom n'est pas seulement illustre parmi les érudits de France et leur approbation n'est pas la seule récompense de vos veilles ; le roi lui-même, qui connaît votre mérite et la perfection de vos ouvrages, a voulu vous donner une marque particulière de son estime ; il m'a donc chargé de vous faire parvenir avec ce billet la lettre de change ci-incluse, pour vous mieux assurer de sa bienveillance et de sa protection. Il ne pouvait m'exprimer un ordre auquel il me fût plus agréable d'obéir ; je serai toujours charmé, quand s'offriront à moi des occasions pareilles, de vous témoigner, monsieur, que je suis votre très humble et très dévoué serviteur (1).

Colbert.

C'était Chapelain qui lui avait fait obtenir cette grâce, en tournant vers lui l'attention du ministre, et en le rappelant au souvenir du roi. Il lui écrivit, le même jour que Colbert, une lettre honorable pour la France et pour son gouvernement, comme pour le citoyen étranger qu'elle concernait.

Monsieur,

Grand admirateur de votre érudition dès ma plus tendre jeunesse, ayant lu avec un extrême profit les ouvrages publiés par vous, pendant que vous étiez en France, sachant d'ailleurs combien vous affectionnent tous les gens instruits et en particulier monsieur le président de Mesme, j'ai eu l'heureuse occasion d'expliquer votre rare mérite à monsieur Colbert, surintendant des finances, qui, ayant observé chez

(1) Papebrochius rapportant cette lettre en latin, nous avons été obligé de la traduire, aussi bien que la suivante.

le Roi le désir de témoigner son estime à vos pareils, n'a cessé de l'entretenir dans cette résolution et a finalement reçu l'ordre de l'exécuter, ordre qu'il s'est empressé de vous faire connaître par une missive accompagnée d'une lettre de change. L'une et l'autre doivent vous causer un grand plaisir; ce sont des effets de votre renommée, que couronne ainsi un témoignage d'autant plus honorable qu'il vient de plus haut. Je crois avoir assez compris les intentions de Sa Majesté pour vous dire qu'elle ne vous envoie pas ce présent comme à un homme dans le besoin, car elle sait que la fortune ne vous a pas maltraité, mais comme une preuve de l'estime que lui inspire votre érudition. Vous apprécierez sans le moindre doute à sa juste valeur cet acte de bienveillance, et votre réponse à monsieur Colbert lui montrera dans peu combien vous êtes reconnaissant d'un procédé aussi généreux, d'une faveur aussi spontanée. Pour ce qui me regarde, il me suffira que vous m'en ayez quelque obligation et me réputiez, ainsi que je veux toujours l'être,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

CHAPELAIN.

Où sont de nos jours les rois et les ministres, qui, pour se faire honneur, traitent avec de pareils égards la science et le talent?

Nous retrouverons plus loin Gaspard Gevaerts, dans le chapitre consacré à Érasme Quellyn le vieux, auquel il fournissait des inscriptions, des devises et des textes. Son portrait à l'âge de quarante-cinq ans, exécuté par son oncle, fut gravé par P. Pontius et se trouvait à Bruxelles, en 1830, chez le baron de Roos.

Rubens ne passait à Anvers que la froide saison. Quand venaient les beaux jours, il se retirait en son château de Steen, dans la bourgade d'Elewyt, située entre Malines et Vilvorde. C'est une de ces anciennes demeures, poétiquement irrégulières, où

l'ombre et le soleil forment de si beaux contrastes. L'hirondelle se joue autour des pignons à redans; les spacieuses toitures sont bordées de hautes mansardes, une pièce d'eau environne l'édifice de son tranquille miroir. Les prêles, la salvinie et le roseau en festonnent les bords, un pont la traverse et des saules-pleureurs y laissent pendre leur chevelure. Ainsi s'offre encore à nous cet asile où Rubens venait chercher le calme et l'inspiration. Le sol d'alentour est plus accidenté que la campagne d'Anvers. Des bois, des collines, des chemins sablonneux, des plaines, des étangs et des pâturages y varient la perspective. C'était là que le grand coloriste observait les harmonies de la nature, c'était là qu'il traçait rapidement ses paysages. Il finissait avec plus de soin les morceaux d'histoire qu'il entreprenait dans cette bucolique demeure. Nous citerons particulièrement un de ses chefs-d'œuvre, la *Pêche miraculeuse*, placée à Notre-Dame de Malines. Elle fut peinte pour l'autel des Poissonniers, qui la payèrent mille florins, l'artiste s'en étant occupé dix jours (1). Il estimait effectivement ses ouvrages d'après le temps qu'il y consacrait; chaque journée de travail était évaluée par lui à cent florins. Jamais il n'apprécia autrement ses tableaux. Celui qui nous occupe, fait tout entier de sa main, est un de ses plus admirables, sans le moindre doute. Le coloris a une splendeur qu'il n'a surpassée dans aucune de ses toiles. Sans être dur, comme celui de Jordaens, il en égale l'extrême vivacité : ce sont des nuances claires, brillantes et har-

(1) Michel, page 150.

monieuses. On ne saurait trop louer l'image du Christ : la noblesse et la régularité des traits s'y joignent à une pose pleine de naturel; la draperie est en même temps simple et exquise. L'artiste a rendu avec un bonheur prodigieux l'air humble de saint Pierre, que ce miracle étonne, et les efforts des pêcheurs pour tirer le filet. Le marinier qui, s'appuyant sur une gaffe et se détachant sur le fond du ciel, pousse vigoureusement la barque, est déclaré par tous les connaisseurs un vrai tour de force. L'aile droite, représentant le jeune Tobie, au moment où il capture le poisson merveilleux dont le fiel doit rendre la vue à son père, et l'aile gauche, ayant pour sujet le denier de César trouvé dans la gueule d'un autre poisson, ne le cèdent en rien au panneau central. La réalité n'est pas plus naturelle et n'est pas si éclatante. Saint Pierre et saint André occupent l'extérieur des volets : quoique des niches les encadrent, l'expression qui les anime en fait des personnages dramatiques, de vrais morceaux d'histoire. Qui ne s'étonnerait d'apprendre que dix jours suffirent à Rubens pour exécuter une œuvre si étendue? On conçoit avec peine une pareille promptitude. Eh bien, l'auteur avait achevé dans le même espace de temps trois autres petits morceaux (1), et la fabrique ne paya le tout que mille florins! On pourrait maintenant les vendre cinquante fois plus cher.

Cependant les travaux continuels de Rubens augmentaient sa réputation, et sa réputation croissante

(1) On y voyait Jonas lancé à la mer, le Sauveur sur la croix, et saint Pierre s'enfonçant dans les eaux du lac de Galilée.

augmentait le nombre de ses travaux. Les demandes affluaient de toutes parts : on sollicitait le peintre comme on sollicite un ministre. Force lui fut d'adopter une manière expéditive. Pour contenter les amateurs impatients, il se résigna dès lors à esquisser un grand nombre de ses tableaux, puis à les faire ébaucher par ses élèves et à les terminer sans leur aide. Cette suite d'opérations a laissé des traces sur quelques toiles, et il s'en faut que le génie du maître y soit partout présent. Mais elle est imperceptible dans beaucoup d'autres. Les disciples de Rubens possédaient un mérite exceptionnel ; il s'en servait comme d'habiles praticiens, et son pinceau achevait ou rectifiait l'œuvre animée de son esprit.

Cette méthode magistrale inquiétait parfois certains acheteurs. On l'avait prié de peindre un tableau figurant la Cène, destiné à la cathédrale de Malines. Le chanoine qui le lui avait commandé, lui avait même offert une salle de son logis, afin de ne pas exposer l'ouvrage aux périls du transport. L'artiste, après avoir terminé le dessin, envoya son disciple Juste van Egmont pour ébaucher la peinture. L'ecclésiastique le reçut d'un air peu satisfait.

— « Pourquoi votre maître n'est-il pas venu lui-même? demanda-t-il.

— « Ne vous inquiétez pas, lui répondit le jeune homme; il viendra, comme d'habitude, finir le travail. »

Et prenant les dispositions nécessaires, il se mit à l'ouvrage. Mais le tableau avançait, avançait toujours, et Rubens ne se montrait pas. La mauvaise humeur du chanoine fermentait en silence. Il ne se

posséda bientôt plus et interdit au remplaçant de poursuivre sa tâche, craignant qu'il ne la terminât tout seul.

Il écrivit ensuite à Rubens une lettre furieuse, où il ne lui menageait pas les reproches. « C'est un morceau de votre main que je vous ai demandé, lui disait-il, et non pas un essai d'apprenti. Venez donc tenir vous-même le pinceau, ou rappelez votre Juste van Egmont et recommandez-lui d'emporter son ébauche; mon intention n'étant pas de l'accepter, vous la garderez pour votre compte. »

L'artiste lui répondit qu'il pouvait se consoler, qu'il n'était pas victime d'une fraude. « Je procède toujours de cette manière; après avoir fait l'esquisse, je laisse mes élèves commencer le tableau, l'achever même selon mes principes, puis je le retouche et lui imprime mon cachet. Je vais aller à Malines sous peu de jours; votre mécontentement cessera. » Le grand homme lui ayant tenu parole, le chanoine reprit sa sérénité. Quand le soleil éclaire cette toile, on y distingue les nombreux coups de pinceau du maître (1).

La nécessité où se trouvait Rubens de se faire ainsi aider matériellement donna prise à l'envie. On affirma que sa renommée y gagnait. Wildens et Lucas van Uden peignaient habituellement ses paysages; Snyders, ses fleurs, ses fruits, ses animaux. On prétendit que sans leurs secours il n'aurait pu se tirer d'affaire, qu'il exploitait leur talent

(1) Elle a été gravée par Bolswert : l'estampe porte cette inscription : *Accepit Jesus panem*, etc.

pour accroître sa gloire. Notre artiste répondit en exécutant seul des chasses et des tableaux rustiques. Un des plus beaux était l'image de sa demeure champêtre.

Quelquefois il essayait de ramener à lui les envieux par la douceur, l'adresse et la générosité. Cornille Schut se montrait surtout plein de haine : il allait sans cesse dénigrant Rubens et tâchait de le supplanter, quand on voulait le charger d'une entreprise. Ses manœuvres hostiles n'étaient point ignorées de Pierre-Paul; celui-ci forma pourtant le projet de conquérir son amitié. Un jour, il se présenta chez l'ambitieux et lui adressa la parole d'une manière aussi affable que s'il eussent toujours été intimes, conservant d'ailleurs son air noble et presque royal. Schut fut si étonné de cette démarche qu'il perdit contenance, chercha vainement à se remettre et ne put que balbutier des mots insignifiants. Le visiteur eut pitié de sa confusion : il amena le discours sur les événements politiques, sur les progrès des beaux-arts. Pendant ce temps, le jaloux revint de son embarras. Le grand peintre fit alors le tour de son atelier, considéra ses ouvrages et insensiblement lui proposa de les acheter. Cornille ne demandait pas mieux; il en fixa le prix. Rubens conclut aussitôt le marché sans diminuer une obole, et le vendeur commença à penser qu'il avait réellement du génie. Mais son magnanime rival ajouta : « Si l'on ne m'a pas induit en erreur, vous manquez parfois de travail, mon cher confrère; dans ces instants de chômage, ayez recours à moi; mon atelier vous sera ouvert et vous y trouverez toujours de l'occupa-

tion. » Cette offre bienveillante fut pour son antagoniste comme un trait empoisonné. Lui, Cornille Schut, l'égal de Rubens aller lui demander de l'ouvrage, se mettre sous sa direction, paraître dans son atelier comme son aide et son lieutenant! Plutôt la mort que cette honte! Il livra ses tableaux, parce qu'il n'eut point le courage de lutter contre son intérêt, mais il ne sut aucun gré à l'acheteur de ses généreuses propositions. L'ingratitude et la haine s'unirent dans son cœur; il détesta, calomnia sans relâche le grand homme qui l'avait obligé.

Cependant l'union de Rubens avec Isabelle Brandt n'avait pas été inféconde. Le 5 du mois de juin 1614, sa femme mit au jour un premier enfant. L'archiduc Albert, pour témoigner à l'artiste le cas qu'il faisait de son talent et l'amitié qu'il lui portait, voulut tenir le nouveau-né sur les fonts de baptême. Il lui donna son nom. Ce fils vint égayer la demeure paternelle et mêla ses sourires aux réflexions du grand peintre panthéiste, comme la jeune Alma devait plus tard mêler son doux langage aux vers que murmurait l'auteur de *Faust*. Quatre ans après, le 23 mars 1618, un autre héritier augmenta la famille. On le mit sous le patronage de saint Nicolas (1). Rubens a pris plaisir à peindre ces deux enfants. Le tableau de Dresde, où il les a placés debout, l'un près de l'autre, est un chef-d'œuvre (2). Albert a une figure ouverte, aimable et gaie, des yeux sincères et bienveillants

(1) *Généalogie de Rubens;* Anvers, 1840. — Michel. — Smit, *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens.*

(2) N° 845.

qui vous regardent en face. Il devint un érudit, un antiquaire. L'autre semble d'une nature plus commune : il y a dans ce type quelque chose d'étroit, de sec et de revêche. Il joue avec un chardonneret apprivoisé. L'histoire n'a gardé de lui aucun souvenir. Les ombres, sur ce tableau, ont une profondeur que Rubens, à ma connaissance, n'a jamais obtenue, n'a jamais cherchée peut-être, qui donne un saisissant relief aux deux personnages, en rehausse les teintes splendides. Malgré la vive opposition du clair-obscur, l'artiste a su fondre toutes les couleurs et tous les tons dans une suave harmonie. La répétition de cette image que possède, à Vienne, le prince de Lichtenstein, n'est inférieure sous aucun rapport.

Mais de ce que Pierre Paul aimait à peindre ses héritiers, il ne faut pas induire que tous les marmots et adolescents retracés par lui étaient ses fils et ses filles. Le musée de Francfort-sur-le-Mein renferme le portrait d'un petit garçon assis dans une chaise, la bouche ouverte, qui joue avec des friandises. On ne saurait voir une mine plus vivante, des yeux plus brillants et plus rébarbatifs. La toile porte cette inscription latine et flamande : ÆTATIS SUÆ 15 MAENDEN A° 1627 (*Peint à l'âge de* 15 *mois en* 1627). Ce bambin passe pour un enfant de l'artiste, et Salvador l'a désigné ainsi au bas de la gravure qu'il exécuta en 1762. Mais Rubens, qui avait perdu sa première femme en 1626, qui épousa la seconde en 1630, n'avait pas un fils de quinze mois en 1627.

La maison de Rubens formait au milieu d'Anvers comme une riante oasis. Malgré les efforts des Archiducs, le commerce de la Belgique ne se ranimait

pas : il avait souffert pendant longtemps de blessures trop profondes, qui ne pouvaient se cicatriser. A l'époque même où nous sommes parvenus, sir Dudley Carleton, récemment député vers les États de Hollande comme ambassadeur d'Angleterre, ayant visité la Belgique avant d'entrer en fonctions, décrivait ainsi la reine déchue de l'Escaut, dans une lettre à son ami Chamberlain, datée du 15 septembre 1616 :

« Les routes et les jardins qui entourent Malines, la coquetterie de ses rues et de ses maisons, me la faisaient réputer la première ville du Brabant, jusqu'à que nous eussions parcouru Anvers, qui, je l'avoue, dépasse tout ce que j'ai jamais vu, par l'élégance et la régularité des habitations, la largeur et la propreté des rues, la force et la belle tournure de ses remparts. Nous y passâmes seulement une nuit, comme dans les autres villes, ayant une après-midi et une matinée pour la parcourir, ce que nous fîmes dans l'équipage d'un ami, voulant laisser reposer nos chevaux et ne rien négliger de voir. Une seule phrase, que vous prendrez au pied de la lettre, suffira pour vous décrire l'état de la ville : *Magna civitas, magna solitudo* (grande cité, grande solitude); car pendant le temps que nous y séjournâmes, il ne m'arriva jamais de découvrir dans toute la longueur d'une rue quarante personnes à la fois; je n'ai pas rencontré une seule voiture, ni un homme à cheval; pas une personne de notre compagnie, quoique ce fussent des jours ouvrables, ne vit acheter ou vendre, soit dans les rues, soit dans les boutiques, pour un penny de marchandise. Deux colporteurs et un débitant de chansons porteraient aisément sur leur dos

toutes celles qui étaient exposées à la Bourse, au rez-de-chaussée et au premier étage. L'ancien comptoir des Anglais ne renferme que des élèves instruits par les jésuites, et la maison de la Hanse est vide. En maint endroit, l'herbe pousse dans les rues. Pourtant, chose rare au milieu d'une pareille solitude, toutes les demeures sont entretenues avec le plus grand soin. La condition des habitants, ce qui peut sembler étrange, est depuis la trêve pire qu'auparavant (1), et toute la province ressemble à cette ville brillante et misérable, *splendida paupertas*. Dès les premiers pas que nous fîmes en Hollande, nous vîmes justement le contraire, un pays désagréable et riche. Nous attribuâmes ces effets à la nature du gouvernement plutôt qu'à celle du terrain (car le Brabant ne fut jamais réputé un sol pauvre), et nous en observâmes une cause manifeste : en Belgique, le soldat, l'Espagnol, domine la nation ; en Hollande le troupier est le serviteur du peuple, quelles que soient les classes de citoyens (2). »

Peu de temps après qu'il eut écrit cette lettre, Dudley Carleton demanda un tableau à Rubens. Ce fut ainsi que commencèrent les relations de notre artiste avec la Grande Bretagne. Le début, comme on va voir, fut assez singulier. Lady Carleton possédait un collier de diamant dont elle voulait se défaire. Au lieu de le vendre, son mari eut l'idée bizarre

(1) Pourquoi ? Cela devait tenir à des causes qui m'échappent et que n'ont pas signalées les historiens belges.

(2) Sainsbury, *Original unpublished Papers, illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens*, pages 10 et 11 (Londres, 1859).

de l'offrir à Pierre Paul, en échange d'un tableau de chasse. Dès les premiers jours d'octobre, un nommé Tobie Mathew avait entrepris la négociation pour le compte de l'ambassadeur. Le 9 octobre 1616, il lui écrivait : « M. Gage et moi, nous avons causé avec Rubens du tableau de chasse, suivant la recommandation de votre seigneurie; mais ayant reçu votre première lettre à Louvain, comme j'allais partir pour Anvers, je n'avais pas avec moi le collier de diamants, que j'avais laissé à Bruxelles, de sorte que Rubens ne l'a pas vu. Mais cela n'importe guère, car les conditions les plus favorables que M. Gage ait pu obtenir, c'est le prix de 80 livres sterling (2,000 francs); si l'artiste ne l'a pas déclaré expressément, il l'a donné à entendre. Nous lui parlâmes de la chaîne et lui en fîmes la description de notre mieux; mais ces choses n'agissent pas sur lui : un seul point l'intéresse, c'est que l'évaluation des orfévres et joailliers atteigne son prix. Ce qui manquera, il exige qu'on le lui donne en argent. Et aucune personne, je dois vous le dire, n'en a offert plus de 50 livres sterling. Nous n'avons pas encore cherché à savoir si nous trouverions d'autres colliers, que votre dame jugerait préférables. J'attendrai donc vos ordres, soit pour vendre la chaîne autant que possible et compléter la somme demandée par Rubens ; soit pour m'enquérir d'un joyau plus conforme au goût de milady; soit pour lui renvoyer celui-là sans me mêler d'autre chose (1). »

(1) Sainsbury : *Original unpublished Papers, illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens*. pages 14 et 15.

La peinture que l'ambassadeur marchandait ainsi, avait dix-huit pieds de large et onze ou douze pieds de haut. Elle vaudrait de nos jours cent mille francs: Carleton ne pouvait se décider à la payer deux mille. D'autres lettres prouvent qu'il tâtait sa bourse, tergiversait, faisait des offres, employait tous les moyens pour obtenir une concession. L'archiduc aurait acquis le tableau sans ses proportions extraordinaires : on ne pouvait le placer dans aucune pièce de son palais, sauf la grande salle, qui appartenait, pour ainsi dire, à tout le monde. Rubens estimait son œuvre cent livres sterling ou deux mille cinq cents francs, mais il réduisait le chiffre, parce qu'une toile si énorme était difficile à vendre et à loger. Au mois d'avril 1617, le duc d'Arschot finit par l'acheter pour le prix qu'en désirait l'auteur. Dudley Carleton cependant tenait toujours à troquer ses diamants. Rubens alors exécuta une réduction du morceau, que Georges Gage et Matthew trouvaient au moins égale au modèle (1). L'auteur, sans doute après avoir demandé conseil, n'ayant pas évalué la chaîne plus de 44 livres sterling, il fallut compléter la somme en guinées. Si l'on voyait ce tableau, qui représentait une chasse aux loups et aux renards (2), on donnerait vingt fois raison à l'auteur de n'avoir pas cédé un penny.

(1) « The hunting piece of Rubens in my opinion is excellent, and perhaps preferable to the first, because when a master doth a thing the second time, lightly it is for the better. » Lettre de Georges Gage, en date du 1er novembre 1617.

(2) « An European Hunt, with wolves and foxes. The whole by Rubens. » Note de M. Dudley Carleton (*Sainsbury*, page 46).

Dudley Carleton, qui entretint toute sa vie des relations amicales avec Pierre Paul, était né à Baldwin-Brightwell, ville du comté d'Oxford, le 10 mars 1573. Après avoir fait ses études dans sa ville natale, il vint habiter Ostende au mois d'avril 1598, comme attaché à sir Norris, consul d'Angleterre. Ayant voulu voir le monde, séjourné quelque temps à La Haye, puis à Paris, où il fut nommé secrétaire de l'ambassade britannique, il remplit en 1603 les mêmes fonctions auprès du duc de Northumberland. Soupçonné d'avoir pris part à la Conspiration des poudres, il fut mis en prison, relâché bientôt, mais exclu des emplois politiques durant cinq ans. Nommé chevalier en 1610, il alla occuper le poste d'ambassadeur à Venise, où il se forma une belle collection de marbres antiques. Rappelé d'Italie, le 6 septembre 1615, on le désigna, le 6 janvier 1616, pour remplacer comme ambassadeur dans les Provinces-Unies sir Ralph Winwood. Nous l'avons vu arriver et s'installer quelques mois après.

L'échange qu'il venait de conclure avec Rubens l'ayant mis en goût, il lui proposa bientôt une affaire plus considérable. Il s'agissait de lui céder toute sa collection de marbres antiques pour des tableaux de sa main, car il le regardait comme le premier peintre du monde. Il décrit ses bustes et statues, il explique ses motifs dans une lettre du 7 mai 1618 : « Il me serait agréable, monsieur, que vous prissiez la peine de venir dans le pays où je réside, avant de pousser plus loin notre négociation, pour ne pas acheter, comme on dit, le chat dans le sac; vos travaux ne vous le permettant pas et l'affaire suivant sa

marche, vous pouvez compter que ma collection de marbres est si magnifique et si précieuse que ni prince, ni amateur n'en possède une pareille de ce côté des Alpes. Mais pour des personnes qui vivent sans demeure fixe, comme ma profession le réclame, des objets si lourds sont incommodes, et puis, je l'avoue,

Homo sum, nihil humani a me alienum puto.

Les goûts changent, et ma prédilection a passé depuis peu des sculpteurs aux peintres, et surtout à M. Rubens. »

Ainsi fut engagée la transaction ; l'ambassadeur évaluait ses antiques à l'humble somme de six mille florins. Il demandait que Rubens lui donnât pour une somme équivalente de peintures. Amateur passionné, l'artiste ne demandait pas mieux. Il écrivit donc à sir Dudley : « J'augure bien de cette affaire, parce que je vois que vous vous en occupez sérieusement, puisque vous avez indiqué à mon agent la somme précise que chaque objet vous a coûtée : sur ce point, je me fierai complétement à votre parole de chevalier. Je suis en outre disposé à croire que vous les avez achetés avec un discernement parfait et avec toute la réserve nécessaire, quoique les personnes de distinction, en acquérant et en vendant, aient d'habitude quelque désavantage, parce que beaucoup de gens calculent le prix des choses d'après le rang de l'acheteur, manière d'agir qui m'est très antipathique. Votre Excellence peut avoir la certitude que j'évaluerai mes tableaux comme si je les livrais pour

de l'argent comptant; et à cet égard, je vous prie d'avoir confiance dans la parole d'un honnête homme. J'ai maintenant chez moi la véritable fleur de mes ouvrages, particulièrement certains morceaux que j'avais gardés pour ma propre satisfaction; il y en a même que j'ai rachetés plus cher que je ne les avais vendus. Mais tous seront à la disposition de Votre Excellence, parce que j'aime les transactions rapides, chacun donnant et recevant à la fois. Pour parler sans détour, je suis tellement accablé de travaux et de commissions (1), publiques et particulières, que pendant plusieurs années je ne serai pas maître de mon temps; néanmoins, si nous tombons d'accord, suivant mon espoir, je ne manquerai pas de finir aussitôt que possible les toiles qui ne sont pas encore achevées, bien qu'elles figurent sur la liste ci-jointe, et je vous expédierai immédiatement celles qui sont terminées. Bref, si Votre Excellence veut avoir en moi la même confiance que j'ai en elle, l'affaire est conclue. Je serai charmé que, parmi les tableaux énumérés plus loin, Votre Excellence choisisse des toiles pour une somme de six mille florins, au taux actuel de l'argent comptant, qui représentera toute la valeur de votre collection : je n'en ai pas encore vu le catalogue, je ne sais même pas combien d'objets elle renferme; mais, pour toutes choses, je m'en remets à votre parole. »

La liste qui accompagnait la lettre de Rubens, avec le prix et la dimension de chaque tableau, est

(1) Des amateurs étrangers priaient Rubens d'acheter pour eux certains ouvrages.

extrêmement curieuse : on voit de quels faibles gains se contentait un homme si éminent pour des œuvres préférées. Voici quelques-uns des articles :

« *Prométhée enchaîné sur le mont Caucase*, avec un aigle qui lui déchire le foie. Tableau entièrement de ma main, sauf l'aigle que Snyders a exécuté ; 9 pieds de haut sur 8 de large ; 500 florins.

« *Daniel dans la fosse aux lions*, avec des lions peints d'après nature. Tableau entièrement de ma main ; 8 pieds de haut sur 12 de large ; 600 florins (1).

« *Le Sauveur en croix*, de grandeur naturelle, la meilleure chose que j'aie faite peut-être, d'après ceux qui l'ont vu ; 12 pieds de haut sur 6 de large ; 500 florins (2). »

Sur les onze grands tableaux et les treize petits offerts par Rubens, Carleton n'en choisit que six, représentant une valeur de 3,000 florins, et pria l'artiste de lui fournir des tapisseries pour les 3,000 autres florins. La réponse du maître illustre fait, en quelque sorte, pénétrer dans l'intérieur de son esprit, montre la simplicité de ce grand homme, qui travaillait sans aucune prétention, avec une activité perpétuelle, comme un ouvrier gagnant son pain de chaque jour, et abordait les tâches les plus difficiles avec une résolution ingénue, avec la tranquillité d'une force immense, que nul obstacle n'inquiète.

(1) Ce tableau, offert par sir Dudley à Charles Ier, orne maintenant le château du duc d'Hamilton, situé en Ecosse.

(2) Voyez, à la fin du volume, la liste complète, qui peut avoir plusieurs sortes d'utilités.

« En me demandant des tapisseries pour la moitié de la somme convenue, dit-il, c'est comme si Votre Excellence me demandait des espèces, car je ne pourrai me les procurer *non mediantibus illis*, et ce changement d'intention paraît venir de l'insuffisance de ma liste, puisque vous n'avez choisi que les tableaux entièrement exécutés de ma main. Ce choix m'est parfaitement agréable; Votre Excellence ne doit pas croire néanmoins que les autres tableaux sont de simples copies, car je les ai si bien retouchés qu'on les distinguerait avec peine des originaux, quoique je les aie cotés à un prix beaucoup moindre; mais je ne veux pas chercher à vous convaincre par de beaux discours, attendu que, si vous persistez dans votre opinion, je puis vous fournir pour six mille florins de toiles auxquelles j'aurai seul mis la main. Une cause évidente me rend cette combinaison préférable : bien que mes œuvres soient marquées à leur juste prix sur ma liste, elles ne me coûtent rien, et chacun prodigue plutôt les fruits poussés dans son jardin que les fruits achetés au marché. Cette année d'ailleurs, j'ai dépensé en constructions quelques milliers de florins, et je ne voudrais pas, pour un caprice, dépasser les bornes d'une sage économie. En fait, je ne suis pas un prince, mais un homme qui vit du travail de ses mains (*qui manducat labore manuum suarum*). Si donc Votre Excellence acceptait des peintures pour la somme totale, que ce fussent des originaux ou des copies retouchées avec soin (qui font plus d'effet comparativement à leur prix), je vous traiterais libéralement et ne demanderais pas mieux que d'en remettre l'évaluation au jugement de

quelque personne éclairée. Si néanmoins vous tenez aux tapisseries, je veux bien vous en fournir jusqu'à concurrence de deux mille florins; vous prendriez ainsi pour quatre mille florins de tableaux, à savoir : les six productions originales choisies par vous, c'est à dire le Prométhée, le Daniel, les Léopards, la Léda, le saint Pierre et le saint Sébastien, et pour mille florins d'autres morceaux portés sur ma liste. Dans tous les cas, je m'engage à vous fournir pour cette somme un nombre de toiles originales qui vous satisferont. Mais, si vous voulez m'en croire, vous prendrez la Chasse marquée sur la liste; je la rendrai aussi parfaite de travail que celle dont vous êtes déjà en possession, et elles iront très bien ensemble, l'une étant une chasse européenne, l'autre une chasse turque et mauresque, avec des lions. Ce morceau vous coûtera six cents florins. Ajoutez-y la *Suzanne*, également finie par moi à votre satisfaction, qui vaut trois cents florins ; je compléterai la somme par quelque autre peinture galante, que je vous offrirai, en guise de cadeau, pour cent florins. Une si raisonnable combinaison vous plaira, j'espère, *consideratis considerandis*, c'est à dire que j'ai accepté sur le champ votre première offre, et que le changement des conditions vient de vous seul. Concernant les tapisseries, je pourrais être utile à votre agent, vu ma grande connaissance de ces travaux bruxellois, par suite des commissions qui me viennent d'Italie et d'ailleurs; et de plus, j'ai fait moi-même, à la demande de certains nobles génois, quelques somptueux dessins que l'on exécute en ce moment. Je ne vous cacherai pas que si l'on veut de très belles

tentures, il faut les commander. Je prendrai soin de cette affaire et veillerai à ce qu'on vous serve bien. »

Le 26 mai suivant, Pierre Paul écrivait encore à l'ambassadeur : « J'ai reçu aujourd'hui même, de mon ami Pieterssen, l'avis que Votre Excellence a finalement accepté mes dernières offres. *Quod utrique nostrum felix faustumque sit.* Pendant la négociation, j'ai déjà mis la dernière main à la plus grande partie des morceaux que vous avez choisis, et je leur ai donné toute la perfection dont je suis capable. Le Prométhée, la Léda, les Léopards, le saint Sébastien et le Daniel sont terminés ; le saint Pierre seulement a besoin de quelques retouches. Je suis donc en mesure de les remettre à la personne que vous m'enverrez, avec une autorisation de les recevoir. Comme les peintures ne sont pas tout à fait sèches, il faudrait néanmoins les laisser quelques jours encore sur leurs châssis, avant qu'on puisse les rouler sans danger. Avec l'aide divine, je ne manquerai pas, lundi prochain, de donner les dernières touches à la Chasse et à la Suzanne, et d'exécuter cette bagatelle qui comptera pour cent florins (1), animé plutôt par le sentiment de l'honneur que par le désir du profit, sachant combien il importe de conserver les bonnes grâces d'une personne de votre rang. »

Sir Dudley Carleton, qui avait été malade, répon-

(1) Ce tableau sur bois, représentant Sarah qui expulse Agar, fut donc exécuté en moins d'un jour : il a deux pieds et demi de haut, trois et demi de large, et se trouve actuellement chez le marquis de Westminster.

dit le 22 à Rubens par une lettre fort aimable, terminée ainsi : « La Suzanne devra être assez belle pour tenter deux vieillards ; quant à la décence, je n'ai pas besoin de vous la recommander, le tableau venant d'une personne si prudente et si honorable. Ainsi donc je me suis conformé à toutes les propositions que renferment vos deux dernières lettres. Il n'y a qu'un point sur lequel je ne puis tomber d'accord avec vous : c'est le passage où vous dites que vous n'êtes pas un prince, car je vous regarde comme le prince des peintres et des gentilshommes. »

L'échange eut lieu d'après les stipulations arrêtées entre le coloriste et le diplomate. Satisfaits l'un de l'autre, ils entretinrent des relations qui avaient si bien commencé. Lord Carleton assura bientôt à Pierre Paul la faveur du prince de Galles, le futur Charles Ier, avec lequel il fut question, dès l'année 1621, de décorer la grande salle des banquets à Whitehall, entreprise que le maître célèbre exécuta par la suite. Dans la lettre où il mentionne ce projet, en parlant d'un tableau destiné au royal amateur, le peintre anversois donne sur lui-même, sur sa hardiesse tranquille et infatigable, des renseignements conformes à l'impression que causent les fragments traduits tout à l'heure. « Je voudrais bien, dit-il, que la peinture pour la collection du prince de Galles fût de dimensions plus fortes, parce qu'une grande toile nous encourage, nous permet de mieux rendre nos conceptions et d'être plus vrai. Néanmoins je suis toujours prêt à m'employer de toutes les façons pour votre service. — Quant à Sa Majesté et à Son Altesse le prince de Galles, je serai toujours bien aise

de recevoir l'honneur de leurs commandements, et touchant la salle du nouveau palais, j'avoue que je suis disposé, par un instinct naturel, à exécuter plutôt de vastes ouvrages que de petites curiosités. Chacun a son genre d'esprit : mon talent est tel que jamais entreprise considérable, si grandes que fussent son étendue et la diversité des sujets, n'a surmonté mon courage. — D'Anvers, le 13 septembre 1621. »

Tandis qu'un homme de goût et de bonne volonté conciliait à Rubens un nouveau protecteur, la nature lui en enlevait un autre, un prince qui lui témoignait une confiance et une amitié de plus en plus grandes, qui l'avait déjà consulté sur les affaires d'État, lui donnant ainsi l'occasion de prouver la justesse de son coup d'œil et la finesse de son esprit : le 13 juillet 1621, l'archiduc Albert cessa de vivre, au moment où se compliquait la situation politique des provinces belges, Philippe III étant mort peu de temps auparavant et la fin de la trêve conclue avec la Hollande ayant ranimé la guerre (1). Pendant qu'il était malade, il recommanda de nouveau le peintre à l'Archiduchesse, lui conseilla de l'employer comme agent diplomatique et de toujours prendre en considération

(1) La trève était expirée le 21 avril : or, voici ce qu'on trouve dans une lettre de Rubens à Gerbier : « Scaglia m'a dit qu'il pense que vous le viendrez trouver en ce quartier là. Je m'estimerois bien heureux de vous y pouvoir rencontrer, mais je croy que mes maistres ne m'oseroyent envoyer de leur propre mouvement : du reste, je suis d'opinion que ma présence serviroit grandement à la promotion de l'affaire, pour esclaircir entre nous les difficultez debattues autrefois; car, *ayant esté employé en ce traicté continuellement depuis la rupture, tous les papiers présentez de part et d'autre sont encore entre mes mains* (19 mai 1627). » Sainsbury, page 251.

ses avis, parce qu'il avait pu lui-même apprécier sa clairvoyance (1). Demeurée veuve et seule souveraine, la princesse eut effectivement recours à la perspicacité de l'artiste, et un peu plus tard, quand Philippe IV l'eut anobli, le chargea de missions politiques. Ainsi la destinée de Rubens, dans sa double carrière, a été fixée par l'Archiduc. Il faut savoir un gré infini à ce pauvre bigot, à cet ancien inquisiteur, du discernement, de la générosité, de la délicatesse, de l'affection même, avec lesquelles il a toujours traité le grand homme. Peut-être sans lui la plus abondante, la plus brillante des écoles de peinture n'aurait pas été fondée. Si la Belgique, sous quelques rapports, eut à se plaindre de son gouvernement, elle lui doit pour ce service capital une éternelle reconnaissance. Il avait donné à l'artiste, en 1614, une remarquable preuve de ses nobles sentiments. Une lettre écrite par Rubens lui-même expliquant toute l'affaire; je vais la traduire de l'italien :

« Douée d'une excellente mémoire, Son Altesse doit se rappeler avoir vu, il y a deux ans, un dessin colorié, fait de ma main pour un grand tableau à volets, destiné au maître-autel de la cathédrale de Gand, sur la demande du révérendissime Maes, évêque de cette ville, qui soit glorifié dans le ciel! Il voulait y déployer toute la magnificence possible, et l'autel serait en effet devenu la plus belle œuvre de ce genre exécutée dans notre pays, sans la mort qui a frappé le digne prélat. Bien que le chapitre eût approuvé tous ses plans, sa mort a suspendu le travail, aussi bien de l'architecture que de la peinture, et moi qui m'étais donné beaucoup de peine pour préparer la construction de marbre et le triptyque, je suis demeuré sans rémunération aucune. Je m'étais bercé de l'espérance que monseigneur l'évêque actuel, en

(1) Michel, page 205.

succédant à la dignité, continuerait l'entreprise ; mais je commettais une grande erreur, puisqu'il s'est laissé persuader par de mauvais conseils, sans vouloir même examiner une seule fois mon dessin, et n'a pas daigné faire le moindre accord, la moindre transaction avec les sculpteurs, ni acheter un morceau de marbre. Son intention est de disposer l'autel de la manière la plus sotte (*d'una maniera scioccissima*), sans aucune peinture, avec une grande statue de saint Bavon au milieu et un encadrement de marbre, avec quelques colonnes et un tabernacle derrière l'autel pour le saint Sacrement, qui, d'après mon devis, aurait été placé sur l'autel même. Et, chose importante, ce monseigneur évêque a résolu d'y consacrer autant d'argent que l'aurait fait son prédécesseur. Il m'est souverainement désagréable qu'une si belle entreprise tombe dans l'eau, non point à cause de mon intérêt particulier, qui importe peu, mais parce que la ville y perdra un ornement public, si Son Altesse Sérénissime, vu la grande affection qu'elle a toujours témoignée pour l'art de la peinture et spécialement pour moi, vu aussi l'embellissement qui en résultera pour la cathédrale, dont les revenus doivent payer la dépense, ne prend la résolution de faire savoir à l'évêque de Gand qu'elle connaît mes dessins, qu'elle les approuve, et que Sa Sainteté Révérendissime fera bien de s'y tenir, ou au moins d'y jeter les yeux avant d'adopter un autre programme. J'aurais pour Son Altesse Sérénissime toute la reconnaissance imaginable, si elle voulait me faire la faveur d'écrire à l'évêque de Gand un billet dans ce sens, n'étant mû, je l'assure par aucun espoir de profit, car je suis maintenant chargé plus que jamais de travaux considérables (comme ils sont sur toile, j'en porterai quelques-uns à Bruxelles, quand ils seront finis, pour les montrer à Son Altesse). Ce qui me touche dans cette affaire, c'est que mon esquisse est la plus belle chose que j'aie faite de ma vie. De là mon désir extrême de la peindre, qui m'induit à employer avec Son Altesse un langage trop pressant peut-être. Je prie le Seigneur qu'il la conserve en bonne santé.

« De Son Altesse Sérénissime le très dévoué serviteur,

« Pietro Pauolo Rubens.

« D'Anvers, le 19 mars 1614 (1). »

(1) *Correspondance historique*, année 1614, f° 20, dans les registres de l'Audience ; archives du royaume, à Bruxelles.

C'est là une accusation dans les formes, et même une accusation très énergique, venant d'un homme aussi conciliant que Rubens. Toute la lettre, d'ailleurs respire la confiance d'un artiste qui se sent aimé autant qu'apprécié par un vrai connaisseur. Pierre Paul n'aurait certainement pas écrit de cette manière au duc de Mantoue. Son attente ne fut pas trompée : sur la lettre même, l'archiduc mit une note qui enjoignait d'écrire au prélat, pour qu'il fît venir le dessin en couleur et s'entendît avec Rubens. L'avis fut sans doute très impératif, car le nouveau dignitaire, nommé Van der Burch, n'osa point s'obstiner. Il paraît seulement avoir modifié le plan primitif et n'avoir fait exécuter qu'une seule grande page, au lieu d'un retable. Cette peinture existe encore et passe avec justice pour une des plus belles de l'auteur. Deux épisodes d'une même action y occupent le second plan et le premier, suivant la méthode du quinzième siècle. Au second plan, saint Bavon, regrettant ses crimes et ses débauches, se jette aux pieds de saint Amand, dont la parole a touché son cœur, et le supplie de l'admettre dans son monastère; au premier plan, la réception forme une scène admirable. C'est le plus sombre tableau du maître que j'aie vu; malgré ces teintes obscures, il règne dans l'aspect général une étonnante harmonie (1).

Qu'un peintre de nos jours, molesté par un évêque,

(1) Malheureusement cette toile a été restaurée quatre fois; la première, dès l'année 1648, par P. Hals. On en possède une gravure par François Pilsen. Elle est placée maintenant dans la chapelle Saint-Sébastien.

aille se plaindre à un roi, à un ministre, ou même à un simple préfet, il verra comment on accueillera sa plainte et si on montrera, pour lui faire rendre justice, le même empressement que l'archiduc Albert.

CHAPITRE IX

RUBENS A PARIS

Réconciliation de Marie de Médicis avec Louis XIII. — Revenue au palais du Luxembourg, elle charge Rubens d'orner la galerie qui donnait sur le jardin. — Négociations et voyages de l'artiste à ce propos. — Confusion dans les récits, venant de ce qu'on n'a pas distingué les voyages les uns des autres. — L'artiste ébauche les sujets et montre ses esquisses à la reine mère. — Les vingt-trois tableaux sont entrepris et terminés en deux ans et demi. — Succès de la collection. — La princesse fait accord avec Rubens pour une seconde épopée, en l'honneur de Henri IV. — Les circonstances ne permettent pas de donner suite au projet. — Noble conduite de Richelieu envers le peintre. — Immense série entreprise pour les jésuites d'Anvers. — Elle est anéantie par les flammes, à l'exception de quatre tableaux. — Proportions colossales et mérite de ceux que possède la galerie du Belvédère. — Relation de Pierre Paul avec le duc de Buckingham, qui lui achète en partie sa collection de peintures et de marbres antiques. — Mort d'Isabelle Brandt.

Il y avait onze ans que Rubens, fixé à Anvers, inondait ses toiles de lumière, de formes puissantes et d'énergiques inventions, lorsqu'une circonstance politique prépara son début sur un plus grand

théâtre. Le 13 août 1620, Marie de Médicis ayant été réconciliée par Richelieu avec Louis XIII, à Brissac, près d'Angoulême, vint habiter Paris. Ce fut pour elle une vive joie de rentrer dans ce palais du Luxembourg, que Jacques de Brosse avait construit cinq ans auparavant. Remise en possession de la splendide demeure, elle songea bientôt à décorer la galerie principale des ouvrages de quelque peintre illustre. Elle en parla au baron de Vicq, ambassadeur des archiducs Albert et Isabelle à la cour de France. Le baron, qui connaissait Rubens et était son admirateur, fit un éloge pompeux de son talent. La reine le pria de lui écrire et de l'engager à venir la voir au Luxembourg.

L'attention que lui accordait Marie de Médicis flatta Rubens. Il partit sur-le-champ, au mois de février 1622, et, l'ambassadeur l'ayant présenté, la reine l'accueillit de la manière la plus gracieuse. Elle lui montra la galerie, percée de neuf fenêtres sur le jardin et de neuf fenêtres sur la cour, et lui témoigna le désir de faire peindre par lui vingt-deux grands tableaux, pour l'orner dans toute son étendue : ces images devaient représenter son histoire, depuis sa naissance jusqu'à l'époque où son fils et elle avaient oublié leurs dissentiments ; son portrait en pied, avec les attributs de Bellone, compléterait l'œuvre épique. Rubens promit d'exécuter ce plan colossal, pourvu qu'on lui donnât l'autorisation de travailler en Belgique. Il aimait sa tranquille demeure : c'était dans son atelier, au milieu de sa splendide collection, ou sous les arbres de son jardin, que sa pensée avait le plus de force créatrice. L'aide de ses

élèves principaux lui était d'ailleurs indispensable. Il convint même qu'il tracerait chez lui les esquisses. La princesse ne fit aucune objection, et l'artiste, après quelques jours seulement de résidence, partit pour Anvers, où il était rentré avant le 26. Une lettre de Peiresc à Gevaerts, dans laquelle il se félicite d'avoir fait la connaissance de Rubens par son entremise, le prouve péremptoirement (1).

La confiance et les politesses de Marie de Médicis avaient si fort charmé le peintre qu'il se sentait le cœur plein de gratitude pour le baron de Vicq. A peine fut-il de retour chez lui, près de sa femme et de ses enfants, qu'il commença une madone, la finit avec le plus grand soin et l'envoya en cadeau à l'ambassadeur. Ce n'était rien moins qu'un chef-d'œuvre. Le baron fut enchanté de recevoir un pareil présent, et une lettre adressée au grand homme lui témoigna le plaisir qu'il éprouvait.

Rubens coloria dans son atelier les vingt-trois esquisses ; au début du mois de septembre, il avait terminé la dernière ébauche, le *Temps découvrant la vérité* (2). Il s'empressa d'accourir en France, pour

(1) « La bienveillance de Rubens que vous m'avez procurée m'a comblé de tant de bonheur et de contentement que je vous en devray des remerciements tout le temps de ma vie, ne pouvant assez me louer de son honnesteté, ni célébrer assez dignement l'éminence de sa vertu et de ses grandes parties, tant en l'érudition profonde et cognoisçance merveilleuse de la bonne antiquité qu'en la dextérité et rare conduitte dans les affaires du monde, non plus que l'excellence de sa main et la grande doulceur de sa conversation, en laquelle j'ay eu le plus agréable entretien que j'eusse eu de fort longtemps, durant le peu de séjour qu'il a fait icy, etc. » (Paris, 26 février 1622).

(2) *Histoire de Rubens*, par Michel, page 139.

montrer à la reine-mère le cycle allégorique et savoir ce qu'elle en pensait. Elle approuva toutes ses compositions, hormis une scène qu'elle jugea irritante et de nature à blesser Louis XIII : on y voyait Marie de Médicis conduite prisonnière à Blois par l'ordre de son fils; auprès d'elle marchait la Colère, brandissant une torche avec une expression menaçante; au dessus de la captive planaient les figures monstrueuses de la Calomnie et de la Haine (1). Il fut décidé que l'artiste n'exécuterait pas ce programme, et qu'on y substituerait les effigies du grand-duc et de la grande-duchesse de Toscane, père et mère de la princesse. L'abbé de Saint-Ambroise, aumônier de la reine, qui avait un goût passionné pour la peinture, admira beaucoup les esquisses. Le 19 septembre 1622, Rubens prit congé de son héroïne et s'achemina vers les bords de l'Escaut (2).

Pendant les premiers jours du mois de juin 1623, il fit à Paris un troisième voyage. La reine lui avait probablement demandé quelques modifications, et il avait besoin de la consulter, de s'entendre définitivement avec elle (3). Ce troisième séjour fut aussi de

(1) Cette esquisse se trouve à la Pinacothèque, où elle porte le n° 310 (seconde série) ; la même collection en possède quinze autres, et la galerie de l'Ermitage renferme les trois suivantes : le Mariage de Marie de Médicis avec Henri IV, la Naissance de Louis XIII et l'effigie de sa mère, costumée en Bellone. J'ignore ce que sont devenues les quatre ébauches qui compléteraient le nombre de vingt-trois.

(2) Michel, avec son manque ordinaire d'attention, ayant confondu ce deuxième voyage avec celui où l'auteur vint à Paris achever et inaugurer la collection, a embourbé tous les historiens et biographes dans des difficultés inextricables.

(3) Ce voyage est aussi attesté par une lettre de Peiresc à Ge-

courte durée. Une lettre adressée d'Anvers à Peiresc, le 10 août, par le fameux coloriste, prouve qu'à cette époque il était depuis longtemps installé de nouveau dans sa maison.

L'entreprise, dès ce moment, fut conduite avec une rapidité inouïe. Le 12 décembre 1624, Pierre Paul écrivait à M. de Valavès, frère de Peiresc, qu'il espérait avoir fini dans six semaines et pouvoir alors se rendre à Paris (1). L'abbé de Saint-Ambroise le pressait de terminer au plus vite, pour installer la collection avant le mariage d'Henriette de France avec Charles Ier d'Angleterre. Le 10 janvier, Rubens était encore chez lui, mais l'aumônier de la reine lui avait expédié l'ordre de se trouver dans la capitale entre le 2 et le 4 février (2). Après avoir reçu cette injonction, il ne dut pas tarder à se mettre en route. Il n'avait cependant achevé que dix-neuf des grands tableaux, mais pour ne point retarder son départ, il prit la résolution de peindre le reste sur place (3). S'étant donc acheminé avec son précieux

vaerts : « J'eus ce bonheur que M. Rubens se trouva chez moy, quand je reçus vostre despesche de la semaine passée, où il print de sa main la lettre que vous me recommandiez de luy faire tenir, et leut avec un infiny contentement vos excellents vers sur nostre Pucelle d'Orléans que vous rendrez célèbre à jamais par un si digne ouvrage. — Paris, 8 juin 1623. » Le poème de Gevaerts n'a jamais été imprimé.

(1) *Lettres inédites de Rubens*, par Emile Gachet, page 12.

(2) *Ibid.*, page 13.

(3) Michel, page 122. Un passage de la *Vie de Rubens*, par Philippe son neveu, prouve que les tableaux furent terminés et placés en 1625 : *At dum Parisiis est Rubens, ut tabulas illas loco suo poni curet supremamque manum imponat, anno scilicet* 1625, *fortè illic reperit ducem Buquingamiæ*, etc. »

butin vers le palais du Luxembourg, Marie de Médicis redoubla pour lui de complaisance et d'affabilité. Pendant qu'il terminait sa tâche, elle lui rendait de fréquentes visites ; elle s'asseyait près de lui et, quand il voulait se lever par déférence, le priait de garder sa place. La conversation de Rubens, à la fois docte, ingénieuse et élégante, l'intéressait au dernier point. Elle oubliait en l'écoutant le fastidieux bavardage et l'ignorante présomption de la noblesse. Leur intimité alla si loin qu'elle voulut lui montrer toutes les dames de la cour ; elle chargea un de ses chambellans de l'introduire, la première fois qu'elle les réunirait. « Vous qui avez le coup d'œil d'un artiste, vous me donnerez votre avis, lui dit-elle, sur la beauté de ces illustres rivales. » — Le gentilhomme de la reine l'ayant présenté dans le cercle choisi, Rubens n'eut d'yeux et d'oreilles que pour la duchesse de Guéménée : elle possédait une de ces beautés fines, charmantes et poétiques, dont la grâce éveille au fond des cœurs un sentiment idéal ; le peintre fougueux n'y était pas plus inaccessible qu'un autre, quoique sa nature l'égarât d'ordinaire loin de cette suave délicatesse. La reine laissa passer quelques jours, puis alla le trouver dans la galerie, où il terminait son épopée emblématique. — « Eh bien, lui dit-elle, vous avez vu mon Olympe : à laquelle de mes déesses donneriez-vous la préférence?

Si Marie de Médicis avait compté sur une flatterie invraisemblable et audacieuse, elle fut bien déçue, car le grand homme lui répondit naïvement : « A la duchesse de Guéménée. » — « Ce serait un acte de justice, » lui répliqua la princesse italienne.

Enfin, tous les tableaux se trouvèrent terminés et placés. La reine voulut les voir, le jour même, dans leur ensemble. Le peintre lui offrit de la conduire et de lui expliquer chaque morceau. Elle admira, dit-on, la beauté des allégories, non moins que la splendeur du travail. La cour et la ville partagèrent son enthousiasme; on accabla l'auteur de félicitations, de plaisirs et de politesses. On voulait absolument le retenir en France. Mais son imagination était ailleurs : il voyait dans son esprit les brumeux lointains de la Flandre, les gras herbages des polders et la haute tour de Notre-Dame; il regrettait jusqu'à la mélodie imparfaite du carillon, sorte de bégaiement musical, poétique et naïf comme les harmonies de la nature. Aucune proposition ne le tenta.

Le poème biographique de Marie de Médicis pèche par les mêmes défauts que presque tous les ouvrages de commande et que la plupart des inventions allégoriques. Il n'y a que les libres enfants de l'intelligence qui possèdent une vigoureuse constitution; eux seuls captivent par leur grâce et leur fraîcheur. On y sent palpiter une vie profonde, résultat du profond amour qui leur a donné naissance. Les œuvres créées d'après une inspiration étrangère ont quelque chose de languissant et de flasque; la verve, la joie en sont absentes. Elles excitent encore moins d'intérêt, si, au lieu de personnages, on y trouve des symboles. On ne se passionne point pour des êtres fictifs comme pour des êtres réels. Les allégories d'ailleurs sont naturellement obscures; il faut qu'on en cherche le sens, qu'on en trouve l'explication. Ce travail préparatoire ne peut que refroidir le spectateur. La galerie de

Médicis ne cause donc pas de bien vives impressions. Il est regrettable que l'auteur ne lui ait pas donné une forme historique, nous montrant les vrais acteurs des scènes peintes sur ses toiles et les lieux où elles se sont accomplies. Des tableaux d'après nature éveilleraient la curiosité, seraient importants comme souvenirs, sans être moins précieux comme objets d'art. Mais, pour leur donner ce caractère, l'artiste aurait dû séjourner en France et aller voir les endroits illustrés par la fortune ou les malheurs de la reine. Cette méthode patiente ne convenait pas à son génie. Otho Vænius lui avait d'ailleurs communiqué son amour des emblèmes, goût fâcheux qui régna pendant un siècle et plus. Ses études archéologiques et sa familiarité avec les anciens le conduisirent aussi dans cette voie, où tout s'accordait pour le pousser. Il métamorphosa donc la vie de la reine-mère en conte mythologique. Elle eut elle-même besoin qu'il lui donnât la clef de cette pompeuse énigme; elle n'aurait pu, sans aide, comprendre son histoire! L'embarras des autres personnes ne devait pas être moins grand.

Mais si la composition et les sujets n'ont rien qui attire, le travail, sauf la grossièreté de quelques formes, mérite les plus brillants éloges. Pour compenser le manque d'intérêt dramatique, le peintre a déployé tout le luxe de ses fastueuses ressources. Les morceaux que je préfère sont *les trois Parques filant les jours de Marie de Médicis*, début de cette tranquille épopée, *Henri IV examinant le portrait de la princesse*, *le Débarquement de la reine à Marseille*, *la naissance de Louis XIII*, *l'Apothéose de Henri IV* et

la Réconciliation de la mère et du fils. Le premier tableau est peut-être le plus achevé; quand Rubens dessina cet exorde, la fatigue n'avait pas encore attiédi sa verve. Junon, qui cherche à séduire Jupiter et le câline du regard, pour qu'il soit favorable à la princesse, renouvellerait aisément la scène mystérieuse du mont Ida. Elle a une figure charmante et provocante au dernier point. Le maître du monde l'écoute d'un air sérieux, avec sa belle tête pensive, tandis que la ménagère émue s'appuie nonchalamment sur son épaule. *Henri IV examinant le portrait de Marie de Médicis* flatte les yeux par une grande harmonie de lignes et de couleurs : les têtes sont pleines de finesse, d'expression et d'élégance. C'est un épisode parfait, qui a d'ailleurs l'avantage de s'expliquer tout seul. Quant au *Débarquement à Marseille*, dois-je parler des fameux tritons, des éclatantes syrènes que l'on y admire? Ils effacent, ils annulent le sujet principal. Les déesses marines surtout émerveillent le spectateur. Quels reins, quels torses prodigieux! quelles magnifiques tournures! quels traits vivants et quelles nobles épaules! Les belles, les soyeuses chevelures, transparentes comme des flots et blondes comme de l'or! Tout homme susceptible d'amour, tout vieillard possédant un reste de force, se laisserait prendre avec joie dans ce réseau splendide (1).

(1) Une lettre de Rubens lui-même, publiée dans les *Archives de l'art français*, nous apprend que les modèles de ces néréïdes étaient, non pas des Flamandes, comme on serait tenté de le croire, mais des Italiennes, les deux sœurs Capaïo, qui demeuraient à Paris, avec leur mère, rue du Vertbois.

La Naissance de Louis XIII est célèbre par la double expression de la mère, sur les traits de laquelle s'unissent le sentiment de la douleur physique et celui de la joie morale. Ces contrastes sont le plus difficile problème de l'art : le génie seul parvient à les rendre. L'illustre coloriste s'en est tiré avec sa puissance habituelle. *L'Apothéose de Henri IV* serait un chef-d'œuvre, si le peintre y avait mis plus d'unité : elle forme néanmoins le morceau principal de la collection et surpasse tous les autres en richesse. Il y a là, comme têtes, poses, effets de lumière et de couleur, des motifs admirables. Peut-on voir un plus beau groupe que celui des courtisans agenouillés devant Marie de Médicis? La *Réconciliation de la princesse avec Louis XIII* brille surtout par le coloris, et le *Triomphe de la Vérité*, par le soin, par la vigueur de l'exécution (1).

Dans ce poème en images, comme dans plusieurs travaux qui nous ont précédemment occupé, Rubens a suivi la doctrine de l'art pour l'art, non seulement telle que l'a exposée Platon, c'est à dire juste, évidente et irréfutable, mais telle que les novateurs français l'ont comprise sous la Restauration et sous Louis-Philippe, c'est à dire fausse, exagérée, nuisible. Cette dernière théorie, en effet, ne respecte ni la convenance, ni les nécessités morales. Elle dé-

(1) La couleur de ces tableaux se distinguait par une profonde harmonie. Une tentative trop audacieuse, non pas pour les nettoyer, mais pour les rajeunir, pour leur rendre leur fraîcheur primitive, ayant enlevé les glacis et les demi-teintes, ceux qui ne les ont pas vus dans leur ancien état ne peuvent se faire une idée du moelleux aspect que Rubens avait su leur donner.

daigne les principes de la composition et les sacrifie à des beautés de facture, qui perdent une grande partie de leur attrait par leur manque d'à-propos. Elle laisse la main tyranniser l'intelligence et place le caprice au dessus des lois mêmes de l'art. Elle n'a d'autre guide que la fantaisie, cheminant dans une espèce de somnambulisme (1).

Mais si Marie de Médicis avait comblé le peintre d'attentions, elle fut très lente à lui payer ses honoraires. Le 13 mai 1625, il ne les avait pas encore reçus et il s'en plaint dans une lettre datée de Paris, adressée à son ami Peiresc : il sait bien, dit-il, que les dépenses nécessitées par le prochain mariage d'Henriette de France avec le roi d'Angleterre Charles I[er], sont cause de ce retard, mais un aussi grave motif ne le calme pas. « En somme, je suis fatigué de cette cour, et si l'on ne met pas à me satisfaire la même promptitude que j'ai montrée pour le service de la reine, il pourrait arriver que je n'y revinsse pas facilement (ceci soit dit entre nous), quoique je n'aie pas le droit de m'irriter, puisque les empêchements ont été légitimes et fort excusables. » Le 26 du mois de décembre, il écrivait encore de Bruxelles : « A vous parler franchement, toute cette

(1) Nattier, membre de l'Académie, avait l'intention de dessiner et de faire graver tous les tableaux du Luxembourg; surpris par la mort, il chargea ses deux fils, qui étaient jeunes encore, de réaliser son projet. L'œuvre parut en 1710, dans le format in-folio, sous ce titre : *La Galerie du palais du Luxembourg, peinte par Rubens, dessinée par les sieurs Nattier et gravée par les plus illustres graveurs du temps. Dédiée au roi.* Les cuivres appartiennent maintenant à la chalcographie du Louvre.

affaire ne me coûtera pas une seconde lettre. Mais si vous pouviez vous informer avec adresse auprès des personnes qui peuvent être intervenues dans tout ceci, vous me feriez un grand plaisir. Au reste, quand je compte mes voyages à Paris et le temps que j'y ai demeuré, sans recevoir la moindre récompense extraordinaire, je trouve que cette galerie m'a été fort préjudiciable, si nous ne faisons pas entrer en ligne de compte la générosité du duc de Buckingham en cette occasion (1). »

Comme tous les travailleurs, comme tous les hommes qui mènent une existence régulière et administrent sagement leurs biens, Pierre Paul tenait beaucoup à être exactement payé; il n'aimait pas non plus qu'on marchandât ses ouvrages. Ayant fixé un taux général, qui lui semblait très modeste et qui l'était réellement, il ne voulait pour aucun motif diminuer ses évaluations. « J'ai abordé la question du prix avec toutes sortes de ménagements, écrivait Tobie Matthew à propos d'une Chasse, mais ses demandes sont comme les lois des Mèdes et des Perses, qui ne pouvaient être modifiées (2). » Ces habitudes ponctuelles ont paru à quelques personnes de l'avarice et de la mesquinerie, d'après l'ancienne économie politique sans doute, qui exigeait du travailleur toutes les concessions et tous les sacrifices. Les libéralités pourtant ne doivent pas venir du producteur : pourquoi ferait-il cadeau à l'oisif d'une partie de son

(1) Emile Gachet, *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*, pages 13 et 30.

(2) *Sainsbury*, page 53.

juste salaire? Quand le désintéressement était opportun, le grand coloriste faisait preuve de générosité comme un autre. Ayant été admis de droit dans la société des Romanistes en 1609, il fut élu doyen à l'unanimité en 1613. Or, voici la note que l'on a trouvée écrite de sa main sur les registres de la ghilde : « L'an 1614, le 30 juin, fête de saint Pierre et de saint Paul, moi Pierre Paul Rubens, doyen de la confrérie des dits saints, ayant achevé mon année de décanat et ayant fait régulièrement exécuter toutes les cérémonies d'usage, comme messe en musique, salut et messe de réquiem pour les confrères décédés, ainsi qu'un banquet servi chez moi, et les dépenses excédant de beaucoup les recettes, je juge inutile de dresser un compte, attendu que j'abandonne à la société la différence. » Quoique ses prédécesseurs eussent agi de la même manière, s'il avait eu pour l'argent une passion extrême, il eût demandé le remboursement de ses avances ; bien loin de là, il fit encore don aux sociétaires de deux grandes images, représentant ses patrons saint Pierre et saint Paul. Et il n'était pas rare qu'il offrît des œuvres de sa main, quand il le jugeait à propos.

Avant que Rubens quittât la France, après avoir placé les tableaux, la reine mère lui avait demandé une seconde collection de vingt et une toiles, qui devaient figurer toute l'histoire de Henri IV. Mais comme elle n'avait pas insisté très vivement et que Rubens n'était pas dévoré de zèle, l'affaire languit. Un moment l'artiste put croire que ces lenteurs étaient une vengeance de Richelieu, mécontent de ses efforts pour rétablir la paix entre l'Espagne et

l'Angleterre, au préjudice de la France. Mais de si minces représailles convenaient peu au fier génie du cardinal. Pendant qu'il combattait la diplomatie de Rubens, il employait son pinceau. Le 12 février 1626, en effet, Pierre Paul écrivait à son ami Valavès : « Vous m'avez émerveillé en m'annonçant que monsieur le cardinal veut avoir deux tableaux de ma main. Cela ne s'accorde guère avec ce que m'écrit l'ambassadeur de Flandre, que les toiles de la seconde galerie, nonobstant le traité conclu avec moi, sont adjugées à un peintre italien. Il m'annonce, il est vrai, qu'il l'a seulement ouï dire et n'a aucune certitude. On le lui avait néanmoins assuré comme une chose positive, qu'il présuma faite avec mon consentement. Mais si ce n'était point une fable, vous l'auriez su et m'en auriez averti. » Ayant reçu officiellement la commande, Rubens écrivait au même personnage, le 20 février : « On m'a remis votre aimable lettre du 13 de ce mois, et celle de M. l'abbé de Saint-Ambroise, qui se montre obligeant comme de coutume et aussi bien disposé que jamais envers moi. Il m'annonce que le cardinal, comme vous me l'aviez appris dernièrement, voudrait deux tableaux de ma main pour son cabinet. Quant à la galerie, M. l'abbé me dit que la reine mère s'excuse de n'avoir eu jusqu'aujourd'hui ni le temps ni le loisir de penser aux sujets. Il ajoute que la construction de la galerie étant peu avancée, cela se fera en son temps. Je suis donc forcé de croire qu'il n'y avait rien de vrai dans tout ce que l'ambassadeur de Flandre m'a écrit à ce propos, comme je vous l'ai dit récemment. » La galerie n'étant pas même construite

et toutes sortes de préoccupations étant venues troubler, désoler Marie de Médicis, l'affaire traîna si bien en longueur que Louis XIII eut le temps d'emprisonner sa mère, au début de l'année 1631, avant que l'entreprise eût été commencée d'une manière sérieuse. On trouva seulement plusieurs esquisses dans la succession du peintre. Les sentiments du cardinal envers l'illustre coloriste demeurèrent si bien les mêmes, qu'il acheta un grand nombre de ses tableaux, quand on vendit sa collection.

L'histoire emblématique de la reine mère dut être en partie conduite de front avec une entreprise bien plus vaste encore. Les jésuites d'Anvers, ayant fait construire une église spacieuse, dont Rubens avait fourni les dessins, jugèrent à propos de lui demander trente-neuf peintures pour la décorer. L'artiste y avait disposé une colonnade, avec trente-huit colonnes de marbre blanc, que des vaisseaux espagnols avaient prises sur un bâtiment algérien qui les portait à Constantinople : elles devaient y soutenir les voûtes d'une mosquée. On les amena dans le port d'Anvers, où elles furent acquises par un pieux négociant, qui les donna aux jésuites ; destinées à un temple d'Allah, elles ornèrent ainsi un monument catholique (1). Les révérends pères désiraient placer un tableau dans chacun des entre-colonnements, un autre sur le maître-autel et pavoiser de la même façon deux chapelles latérales. Le 29 mars 1620, Pierre Paul signa un acte où il s'engageait à exé-

(1) Dans les *Acta Sanctorum*, à l'article *Saint Ignace*, on trouve des renseignements sur la construction de cette église.

cuter cet immense labeur (1). Trente-quatre sujets furent indiqués par les moines de saint Ignace; Rubens choisit les autres. Je ne sais à quelle époque il termina le travail; mais je puis assurer qu'il accomplit sans fatigue une tâche prodigieuse, qui eût effrayé les talents les plus robustes de toutes les époques. Indépendamment de leur nombre, les toiles étaient d'une dimension énorme: on peut en juger par les trois tableaux de la série exposés au Belvédère. Les deux premiers ont 17 pieds de haut sur 12 pieds et 1/2 de large; le troisième, 14 pieds et 1/2 de haut sur 9 pieds 5 pouces de large. Le sort, par malheur, ne respecta point cette volumineuse collection; le 18 juillet de l'année 1718, le monument qui l'abritait devint la proie des flammes. Les toitures s'écroulèrent dans l'intérieur de l'édifice et presque toutes les compositions de Rubens furent détruites. Le feu ne respecta que le grand chœur et les deux chapelles, qui renfermaient ensemble quatre toiles: on eut la consolation de les sauver. Sans épargner tout à fait le portail, la flamme le laissa debout, et on peut encore en admirer le style original.

Voici comment M. Betty Paoli juge les trois ouvrages que possède la galerie de Vienne: « Le plus petit (la surface n'a que 140 pieds carrés!) figure l'*Assomption de la Vierge*. Les formes des personnages y sont moins nobles et moins pures que dans le tableau de Saint Ildephonse; l'ordonnance ne laisse pas d'être surchargée; mais les têtes ont

(1) Le texte de l'engagement a été publié par Reiffenberg dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*.

une expression pleine de force et d'élan, le coloris est d'une beauté magique. Les deux autres toiles représentent des scènes qui avaient pour but de glorifier les jésuites. Sur l'une, on voit *Ignace de Loyola délivrant des possédés.* L'action a lieu sous les voûtes d'une église; debout devant l'autel, dans une attitude calme et impérative, le visionnaire espagnol, portant un somptueux costume, exorcise des malheureux aux traits bouleversés, aux gestes convulsifs. Une troupe d'anges illumine, à gauche, l'angle supérieur du tableau; à l'angle opposé, de grotesques démons s'envolent par une fenêtre. Les acolytes du saint et les parents des malades occupent le reste de l'espace. Tous les personnages vivent et respirent; les expressions et les types sont d'une variété extraordinaire. Le côté dramatique de l'action est saisi, rendu avec la plus grande énergie morale. On ne se lasse d'admirer ni l'habile manière dont l'artiste a su fondre la lumière surnaturelle, qui vient d'en haut, et la lumière du jour, ni la magnificence de la pénombre où il a plongé les ecclésiastiques.

« L'autre morceau figure les *Miracles de saint François Xavier dans les Indes.* La composition n'a pas toute l'harmonie désirable, et l'on observe dans plusieurs couleurs locales un manque de justesse, qui, venant d'une main si sûre, ne peut être imputé qu'au caprice. Nul trait du paysage ne révèle que les Indes sont le théâtre de l'action. Le saint occupe une terrasse entourée d'une balustrade et située en face d'un temple; les types, sauf quelques-uns, n'ont pas de caractère indigène. Mais ces défauts sont plus que rachetés par la vie exubérante qui anime les per-

sonnages, par le mouvement passionné de la mise en scène et par l'inépuisable fécondité de l'invention. La facture, comme celle de la toile précédente, offre des inégalités : il y a des parties d'une beauté extraordinaire et d'autres plus faibles (1). - M. Betty Paoli attribue ces différences à la collaboration des élèves de Rubens et à la nécessité d'avoir fini les tableaux pour une grande fête religieuse. Les esquisses peintes des deux ouvrages, placées en face dans la galerie de Vienne, lui paraissent d'autant plus précieuses.

Le quatrième tableau garanti des flammes représentait *Marie et saint Joseph tenant tous les deux le petit Jésus par une main*. Ce n'était pas une œuvre de premier ordre, suivant le rapport de Michel ; les Autrichiens, par suite, auront dédaigné de l'enlever en 1794, et j'ignore où l'a conduit le hasard des événements (2).

Pour plaire aux jésuites, l'adroit Pierre Paul s'était enrôlé sous leur bannière, dans la grande Solidalité latine, fondée par les moines astucieux en 1609. Il y obtint le grade de conseiller en 1623.

Nous avons vu qu'il se louait beaucoup de la manière dont le duc de Buckingham l'avait traité ; il fit sa connaissance à Paris pendant qu'il y séjournait en 1625. L'opulent seigneur fut si charmé de sa conversation qu'il le pria de lui rendre visite en son hôtel, pour se lier plus intimement ensemble : il dé-

(1) *Wien's Gemaelde-Gallerien*, pages 129 et 130.

(2) Les trente-six compositions des entre colonnements ont été gravées deux fois : la première par J. Punt, en un volume publié à Amsterdam, la seconde par M. Preisler, d'après les dessins de Rubens que possédait J. de Witte, peintre anversois domicilié à Amsterdam.

sirait d'ailleurs être peint par lui. Dans leurs entretiens, le duc ne put lui cacher le déplaisir que lui inspiraient les longues hostilités de l'Espagne et de l'Angleterre. Il pria Rubens de témoigner à l'Archiduchesse combien il souhaitait les voir finir. L'artiste lui promit de faire tout ce qui pourrait amener la paix et tint parole. Buckingham alla bientôt après visiter à son tour le grand homme sur les bords de l'Escaut. L'artiste lui montra son élégante demeure et sa belle collection de tableaux, de vases, de statues, de bas-reliefs. Elle charma, éblouit, tenta l'Anglais. Quand il fut de retour dans la Grande-Bretagne, il dépêcha vers Rubens un nommé Leblond, qui était son homme d'affaires. Il devait proposer à l'artiste de lui vendre cette magnifique galerie pour le duc. Le peintre, qui l'avait formée avec beaucoup de temps et de peine, ne voulait pas s'en défaire : il résistait aux offres les plus brillantes. La ténacité de l'agent vainquit toutefois sa répugnance, et il se décida, pour cent mille florins, à laisser choisir parmi les raretés de son cabinet. Mais il se réserva le droit de faire mouler les statues, bustes et bas-reliefs, dont il désirait conserver au moins l'empreinte. Les tableaux enlevés furent remplacés par d'autres, et son Panthéon garda presque le même aspect. Il n'y avait entre l'ancien et le nouveau que la différence d'une copie à un modèle (1).

L'époque la plus tranquille, la plus laborieuse de

(1) Voici la liste des tableaux choisis par le duc de Buckingham : 19 ouvrages du Titien, 21 du Bassan, 13 de Paul Véronèse, 8 de Palma, 17 du Tintoret, 3 de Léonard de Vinci, 3 de Raphaël et 13 de

sa vie, celle où il a le plus travaillé pour sa gloire, était sur le point de finir. Il y avait dix-sept ans qu'il exerçait dans un profond repos son tumultueux génie, quand il eut le malheur de perdre sa femme. Elle l'avait retenu près du foyer domestique et, grâce à leur mutuel amour, avait été pour lui une source d'inspiration. Le grand homme lui a rendu justice dans une lettre où on remarque ces phrases : « En vérité, j'ai perdu une excellente compagne; on pouvait, que dis-je, on devait la chérir par raison, car elle n'avait aucun des défauts de son sexe; point d'humeur chagrine, point de ces faiblesses de femme, mais rien que de la bonté et de la délicatesse; ses

Rubens.. Le catalogue dressé par Brian Fairfax indique les sujets des toiles dues à Pierre Paul.

1. Un grand paysage, avec beaucoup de figures, des chevaux et des charrettes.

2. La Reine régente de France, assise sous un dais.

3. Un paysage d'hiver, dans lequel se trouvent neuf figures.

4. Un grand tableau dans lequel on voit plusieurs dieux et déesses des bois avec de petits amours.

5. Cymon et Iphigénie, scène du Décaméron, autre grand tableau ; on aperçoit dans la campagne un homme et trois femmes nues (le *Jugement de Pâris* probablement).

6. Un Marché au poisson, dans lequel sont peints le Christ et autres personnages de grande dimension.

7. Chasse au sanglier, dans laquelle il y a plusieurs chasseurs à pied et d'autres à cheval.

8. Une Tête de Méduse.

9. Femme nue avec un ermite (probablement saint Antoine).

10. La duchesse de Brabant avec son amant.

11. Les trois Grâces, avec des fruits.

12. Le Soir dans un petit paysage.

13. Tête de vieille femme.

vertus la faisaient chérir de tout le monde pendant sa vie, depuis sa mort elles causent des regrets universels. Une semblable perte me paraît bien sensible, et puisque le seul remède à tous les maux, c'est l'oubli qu'engendre le temps, il faudra sans doute espérer de lui seul mon secours. Mais qu'il me sera difficile de séparer la douleur que me cause sa perte, du souvenir que je dois garder toute ma vie à cette femme chérie et vénérée! Un voyage me conviendrait peut-être, pour me soustraire à tant d'objets qui renouvellent sans cesse mon affliction, *ut illa sola domo mœret vacuâ stratisque relictis incubat*. Les tableaux changeants, qui s'offrent aux yeux dans un voyage, occupent l'imagination et assoupissent les chagrins du cœur. Du reste, il est vrai *quod mecum peregrinabor et me ipsum circumferam*, mais, croyez-le, ce serait pour moi une grande consolation que d'avoir le plaisir de vous voir » etc. (1).

(1) *Lettres inédites de Rubens*, page 5. — « S'il était nécessaire, dit Émile Gachet, de relever les assertions absurdes qui se répandent parfois dans le vulgaire, sans le moindre fondement, ce serait ici le cas de prouver l'imposture de ceux qui ont dit que Rubens n'aimait point sa femme, et qu'il avait même eu des preuves de son infidélité. Car on a fait à ce sujet un roman tout entier, au moyen duquel on a prétendu expliquer le départ subit de Van Dyck. Et puis on a dit que pour se venger de sa femme, Rubens avait peint son portrait dans le fameux tableau de la *Grappe de raisin*, qui représente saint Michel précipitant les damnés. On a voulu voir encore la pauvre Isabelle Brandt dans le *Jugement dernier*, qui est à Munich. Là un diable la tient dans ses griffes et l'entraîne avec lui aux enfers, tandis qu'Hélène Fourment, la seconde femme de Rubens, est placée au paradis. Ce sont là des *on dit* que répètent les curieux, et qui deviennent des articles de foi, tout aussi bien que le fameux conte du tableau de Van Dyck pour la collégiale de Courtrai. »

Cette lettre fut écrite le 15 juillet 1626. La femme de Rubens était morte depuis peu de temps et rien n'avait pu encore émousser la douleur du grand homme. Un convoi lugubre et splendide porta Isabelle Brandt à l'église Saint-Michel, où il la fit ensevelir dans le tombeau de sa mère. Pour honorer ces deux anges gardiens de sa vie, le retable destiné jadis à l'église Sainte-Marie *in Vallicella* fut placé par son ordre sur le monument funèbre. Comme la toile du milieu représente la Vierge et son enfant, il parut les mettre sous leur protection, puis il composa l'épitaphe suivante :

A la Vierge mère.
Ce tableau qu'il a peint lui-même,
est pieusement et affectueusement
consacré au tombeau de son excellente mère,
qui abrite aussi les restes d'Isabelle Brandt,
son épouse,
par P. P. Rubens,
le jour de saint Michel archange,
l'an du Seigneur 1626.

Une nouvelle existence allait commencer pour le peintre : il avait laissé au delà des Alpes tous les souvenirs de sa jeunesse, le sépulcre venait d'engloutir ceux de son âge mûr. Ainsi la mort nous enlève chaque jour une partie de nous-mêmes, tantôt les forces de notre corps, tantôt les illusions de notre esprit, tantôt les affections de notre cœur (1).

(1) La fête de saint Michel tombant le 29 septembre, tous les biographes, sans exception, placent à cette époque le décès d'Isabelle Brandt. Ils n'ont pas vu que cette date signale le jour où fut consacré

le tombeau, non celui où mourut la défunte. Pour ne laisser aucun doute sur ce point, nous donnons le texte de l'inscription tumulaire :

Matri Virgini.
Hanc tabulam a se pictam,
pio affectu ad optimæ matris
sepulcrum,
commune cum Isabellâ Brandt,
uxore suâ,
dicat P. P. Rubens,
ipso die Michaëlis Archangeli
Anno MDCXXVI.

On ne sait pas encore précisément quel jour expira Isabelle Brandt : la lettre citée plus haut prouve seulement que ce fut avant le 15 juillet. Une note des *Liggeren* n'éclaircit pas la question : « Reçu encore du seigneur Pierre Paul Rubens, à l'occasion des funérailles de sa femme, Isabelle Brandt... 110 florins. »

CHAPITRE X

RUBENS DIPLOMATE

Premier voyage de Rubens en Hollande. — Il y rencontre Sandrart et visite avec lui les peintres célèbres. — Son retour sur les bords de l'Escaut. — Lettres de noblesse que lui accorde le roi d'Espagne. — Elles lui ouvrent la carrière officielle de la diplomatie. — Il débute par une négociation pour un traité de paix entre l'Espagne et l'Angleterre. — Nobles sentiments de Rubens. — Opposition et manœuvres habiles du cardinal de Richelieu. — Il conclut secrètement la paix avec l'Espagne et fait échouer les projets de l'artiste. — Persévérance de l'Archiduchesse et de Rubens. — Ils remettent à flot la négociation. — Voyage du peintre en Espagne. — Nouvelles intrigues de Richelieu. — Voyage de Pierre Paul en Angleterre. — Honneurs qu'il y reçoit. — Il triomphe du cardinal. — Le roi le nomme chevalier de l'Éperon d'or. — Second voyage de Rubens en Espagne. — Son retour à Anvers. — Il prête serment comme secrétaire du conseil privé.

Éprouvant l'impérieux besoin de voyager pour se distraire, Rubens tourna ses regards du côté de la Hollande. Il s'était jadis lié à Rome avec Poelenbourg,

pendant que celui-ci étudiait dans l'atelier d'Elzheimer. Depuis lors il était revenu voir les plaines fertiles de la Gueldre et en habitait la capitale. Le peintre flamand lui écrivit pour lui annoncer la mort de sa femme et sa prochaine arrivée. Si la douleur lui faisait choisir ce pays plutôt qu'un autre, elle le conseillait admirablement. C'est là que devraient se réfugier tous les cœurs malades, tous les âmes dégoûtées de la vie ou torturées de secrets chagrins. Sous cet air lourd, au milieu de ces horizons sans grandeur, on se pénètre à plaisir du calme de la nature et du sentiment de l'insignifiance humaine. Près des flaques d'eau marécageuses où s'étend une sorte de lèpre végétale, où flotte, comme un emblème de tristesse, le cygne toujours grave et toujours silencieux, on passe en revue ses douleurs d'autrefois, on s'enivre de son propre abandon, de sa mélancolie et de la sourde conscience de ses forces inutiles. Le vent gémit dans les roseaux d'une voix douce et lamentable; un hêtre violet réfléchit à vos pieds, sur l'eau brune, son obscur feuillage; de loin en loin s'ouvre au milieu des nues quelque meurtrière, par où le soleil brille comme du fond d'un cachot. Les vapeurs dont l'air est imprégné, le bétail qui broute avec nonchalance une herbe mêlée de joncs, la pâle fumée de la tourbe ondoyant au dessus des maisonnettes, tout vous invite à la patience, tout endort l'affliction et les regrets.

La première ville où entra Rubens fut Gouda, que les magnifiques vitraux de son église principale ont rendue célèbre. Joachim Sandrart s'y trouvait accidentellement. Ce fut pour lui une grande joie d'ap-

prendre que le maître fameux venait d'arriver. Il alla aussitôt à sa rencontre, lui témoigna son admiration et le pria de vouloir bien disposer de lui. Rubens accepta ses offres de service, et ils convinrent de parcourir ensemble la Hollande. Ils allèrent d'abord voir Jacques Blok de Gouda, qui les reçut dans son atelier. Ce peintre jouissait alors d'une brillante réputation, que les deux artistes ne jugèrent point supérieure à son talent. Pierre Paul dit qu'il ne connaissait en Belgique et en Hollande personne de plus habile à rendre les effets de l'architecture et de la perspective (1). Jacques Block est maintenant aussi oublié que son marchand de couleurs : pauvre gloire humaine! Rubens lui acheta quelques ouvrages.

Ils se rendirent ensuite à Utrecht, où Poelenbourg les festoya de son mieux, les accabla de politesses et fit tous ses efforts pour les divertir. Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que le peintre emporté admira, dit-on, les œuvres patientes et méticuleuses du Hollandais. Sa manière en même temps flasque et dure ne lui répugna point. Il voulut posséder plusieurs de ses miniatures, dans lesquelles l'ivoire tient lieu de chair et une végétation factice remplace le paysage. On conçoit que Poelenbourg s'estima très honoré de cette visite ; pour en consacrer le souvenir, il exécuta un tableau où on le voyait causant dans son jardin avec son illustre ami. Rubens dessiné de profil, la tête nue, enveloppé d'un manteau écarlate, se tient

(1) Houbraken, tome II, page 92. — Campo Weyerman, tome II, pages 175 et 176.

devant la femme de son hôte, qui l'écoute assise sur un banc (1).

Un peintre plus distingué habitait la même ville, Gérard Honthorst, dont Sandrart avait été l'élève. Ce dernier conduisit l'Anversois chez son ancien maître. Il était occupé à peindre Diogène, qui, une lanterne en main, cherche un homme sur la grande place d'Athènes, et il avait si bien rendu ce trait de mordante raillerie que l'artiste belge fut frappé d'étonnement. Quoique l'œuvre n'eût pas reçu les derniers coups de pinceau, il en fit sur-le-champ l'acquisition. Il admirait la savante manière dont Gérard Honthorst disposait son clair-obscur, employant avec largeur et finesse la lumière et l'ombre.

Ils rendirent encore visite à Abraham Bloemaert, qui, après de longues aventures et des malheurs de tout genre, s'était fixé dans cette ville. C'était un des doyens du métier, car il n'avait pas moins de soixante-deux ans. Rubens lui témoigna une estime respectueuse et acheta quelques-unes de ses productions. Ayant ainsi vu les différents ateliers d'Utrecht, les curieux se préparèrent à aller plus loin.

Le *maître des couleurs* avait en effet trouvé la compagnie de Sandrart si agréable qu'il l'avait prié de ne pas l'abandonner en route. Ils s'acheminèrent donc ensemble vers Amsterdam. Depuis la séparation de la Belgique et de la Hollande, cette reine du Zuyderzee prenait de rapides accroissements et deve-

(1) Smith, *Catalogue raisonné of the works*, etc., tome II, page 34.

nait le centre du commerce néerlandais. Les deux voyageurs allèrent d'ateliers en ateliers, comme ils l'avaient fait à Utrecht. Les écoles septentrionales des Pays-Bas étaient dans toute leur verve et toute leur splendeur. Notre artiste admirait franchement leurs poétiques ouvrages, si différents des siens. Il en acheta un bon nombre, puis, au bout de quinze jours, prit la route de La Haye, où Sandrart le quitta. Pierre Paul revint chez lui continuer ses travaux. On a supposé que l'infante Isabelle, veuve depuis cinq ans, l'avait chargé d'une mission secrète pour les États de Hollande, mais il n'est pas probable qu'elle eût voulu l'occuper d'affaires politiques dans un pareil moment. Ce premier voyage fut un simple voyage de consolation.

Rubens néanmoins approchait peu à peu, comme nous l'avons vu, de la carrière politique où il ne devait point paraître sans gloire. Isabelle, qui le consultait souvent, n'osait peut-être pas lui confier une mission publique, parce qu'il n'était pas noble. Aussi le peintre demanda-t-il au roi d'Espagne, en 1624, des lettres de noblesse qui lui furent gracieusement accordées. On lit dans l'acte officiel, daté du 5 juin : « Sçavoir faisons que nous, les choses susdites considérées, et eu esgard à la grande renommée que le suppliant a méritée et acquise par l'excellence de l'art de peinture et rare expérience en icelle, comme aussi par la science qu'il a des histoires et légendes, et autres belles qualitez et parties qu'il possède, et qui le rendent digne de nostre royale faveur, avons accordé et accordons audit Pierre Paul Rubens, à ses enfants et pos-

térité, mâles et femelles, ledit titre et degré de noblesse, etc., (1). » Le souverain poussa même la bienveillance jusqu'à le dispenser des taxes qu'on payait d'habitude en pareille occasion. Pierre Paul ayant des armoiries et pour cimier une fleur de lis d'or, Isabelle le nomma gentilhomme de sa chambre, titre qu'un roturier ne pouvait obtenir. Voulant sans doute le flatter, Ambroise Spinola, qui gouvernait l'archiduchesse, le traita bientôt d'Excellence. Rien ne s'opposait donc plus à ce que Rubens fût employé comme agent politique, et une occasion s'offrit bientôt de le mettre en scène dans un rôle important.

Il s'agissait de conclure un traité de paix entre l'Espagne et l'Angleterre, précédé par une suspension d'armes entre les deux couronnes, l'Empire et le Danemark, la Belgique et la Hollande. Le sieur Balthazar Gerbier, peintre et diplomate, qui remplissait chez le duc de Buckingham le poste de grand écuyer, fut choisi par le tout-puissant ministre pour venir en Belgique négocier avec Rubens. Ils s'étaient déjà liés pendant le séjour du lord anglais à Paris. Le 23 février 1627, Balthazar annonça de Bruxelles à Pierre Paul la grave mission qui lui était confiée. Il semble que l'Archiduchesse et le marquis de Spinola étaient alors à Anvers, car, le lendemain même, l'artiste

(1) Dans cet acte, les armes données à Rubens sont ainsi décrites : « Un escu parti en face, le dessus d'or à un cornet de sable, et deux quintefeuilles aux cantons percées d'or, le dessous d'azur à une fleur de lis d'or, l'heaume ouvert estreillé, les hachements et borlet d'or et d'argent, et pour le cimier, la mesme fleur de lis d'or. » Il est assez singulier que le roi d'Espagne disposât des fleurs de lis, qui appartiennent à la couronne de France.

répondit par une lettre où il se montre, dès le début, à la hauteur de ses nouvelles fonctions.

« Son Altesse a veu la proposition de Monseigneur le duc de Buckingham et dit que, quant aux difficultez entre l'Empereur et le Roy de Danemarcq, il y a quelque temps qu'elle a commencé à s'emploier pour les mettre d'accord, et fera les offices possibles pour y parvenir; mais comme le succès est incertain, mesme qu'il y pouroist aussi avoir des difficultez au regard des Estats de Hollande, seroit bien que mondit Seigneur de Buckingham desclarast si le Roy de la Grande-Bretagne vousdroit traicter en ce sens au regard seulement de ces couronnes, afin que Son Altesse en estant esclaircie en puisse faire part à Sa Majesté Catholique, dont, après avoir reçu response, en faire advertir ledit Seigneur Duc, et partant trouve convenable que le sieur Gerbier, retournant en Angleterre, nous rapporte sa détermination. »

Le style de cette lettre n'est pas brillant sans doute, ni même correct, mais l'esprit en est d'une grande sagesse. Rubens et l'Infante avaient vu, au premier coup d'œil, que si on voulait conclure trois traités à la fois, suspendre la lutte entre l'Espagne et l'Angleterre, Ferdinand II et les souverains protestants, la Belgique et la Hollande, on n'obtiendrait aucun résultat. Mieux valait concentrer ses efforts autour d'une seule question et, ne pouvant guérir tout le mal, interrompre au moins les souffrances de deux grands peuples.

Au lieu d'employer un intermédiaire, le duc de Buckingham répondit lui-même à l'artiste, le 9 mars, d'après un brouillon dicté par Charles Ier :

« Vous renvoyant à Gerbier pour tout ce qui vous concerne personnellement (et il s'est très bien acquitté de sa commission), je vous dirai seulement : quoique le monde approuvera Son Altesse et le Marquis de couronner leurs actes par un traité de paix, tandis que le Roi mon maître devrait plutôt chercher la gloire des armes, comme ils l'ont fait jusqu'ici, je connais et j'admire tellement le pieux caractère de Sa Majesté, qu'il ne serait pas difficile de l'amener à conclure la paix, pourvu qu'elle ne fût ni deshonorante pour lui-même, ni préjudiciable au rétablissement de ses proches (1). Quant à moi, j'y contribuerai de toute mon influence sur Sa Majesté ; et vous pouvez être sûr que je n'aurais pas été si loin dans une affaire de cette importance, sans y être bien autorisé (2). »

On a voulu jeter sur l'ambition politique de Rubens, sur son désir d'arrêter les flots de sang qui baignaient alors presque toute l'Europe, une certaine nuance de ridicule. Mais quand l'abominable guerre de Trente ans saccageait l'Allemagne, déshonorait l'humanité, quand la Belgique s'y trouvait associée par Tilly, Jean de Werth, le comte de Mansfeld, par les auxiliaires que la cour d'Espagne envoyait à l'atroce Ferdinand II, par les régiments wallons qui frappaient de terreur les populations germaniques, par les troupes que le sinistre empereur expédiait

(1) Le comte palatin Frédéric et sa femme, sœur du roi d'Angleterre, expulsés de leurs États.

(2) Cette lettre a été imprimée pour la première fois en 1859 par M. Sainsbury, dans son volume intitulé *Original unpublished Papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens* (pages 77 et 78).

dans les Pays-Bas, n'était-ce point une généreuse aspiration que de vouloir opposer à l'esprit de carnage l'esprit de charité, de paix et de conciliation? Les plus grands princes, les hommes les plus influents de l'Europe jugeaient ainsi la conduite, les sentiments de Rubens, et l'équitable postérité doit apprécier comme eux les nobles intentions qui l'animaient.

Si les projets de l'artiste avaient été honorablement accueillis, la négociation fut lente et pénible. Le médiateur se vit contraint d'aller sur la frontière de Hollande, à Zevenberghen, puis en Hollande même pour conférer avec Gerbier, en courant d'une ville à une autre, afin de détourner les soupçons et de faire croire qu'ils voyageaient comme de simples amateurs. Le peintre dut ensuite se rendre à Paris, où l'envoyé d'Espagne était tombé malade. Sept mois se passèrent en courses, en démarches, en explications inutiles.

Rubens, dans cette affaire, était combattu par un antagoniste trop fort pour un débutant. « Brouillé avec l'Angleterre et peu d'accord avec l'Espagne, la France avait un grand intérêt à empêcher le rapprochement de ces deux puissances, qui ne pouvaient se réunir que contre elle. Les efforts de Richelieu eurent donc pour objet d'y mettre obstacle, et pour cela, il offrit la paix à l'Espagne (1). » Un aussi habile joueur prenant les cartes et employant toute son adresse à tromper ses adversaires, l'Infante et l'artiste n'obtinrent pas grand résultat. Le souple cardinal les envi-

(1) Émile Gachet : *Lettres inédites de Rubens*, page 39.

ronnait de feintes si nombreuses, qu'ils ne savaient plus où donner de la tête et qu'il leur en prenait des éblouissements. Du Fargis, ambassadeur de France, conclut le traité de paix avant même que l'Archiduchesse et le peintre eussent le moindre soupçon du désappointement qui les menaçait. Le 19 septembre, Pierre Paul fut réduit à faire d'humbles excuses au duc de Buckingham sur la disgrâce qui venait de ruiner sa tentative. « Sy je fusse sy heureux comme bien intentionné aux affaires que Votre Excellence m'a confiées, elles seroient en meilleur estat. Je prends Dieu à tesmoing d'y avoir procédé sincèrement et de n'avoir dit ny escrit chose quelconque qu'en conformité de la bonne intention et par ordre exprès de mes maistres, lesquels y ont apporté tout ce qui dépendoit de leur devoir et pouvoir pour en venir à bout, sy les passions particulières eussent donné lieu à la raison. Aussy, nonobstant le succès du tout contraire, ils persévèrent en leur opinion et ne changent d'advis à discrétion de la fortune. »

Malgré ces protestations et cette noble constance, le gouvernement britannique fut très irrité contre l'Espagne. Il se tint à son égard et envers l'archiduchesse dans la plus froide réserve. Balthazar Gerbier, officiellement rappelé en Angleterre, ne daigna même plus répondre aux lettres de Pierre Paul. La défaite de Buckingham dans l'île de Ré augmenta sa mauvaise humeur. Quoique tout semblât perdu, ni l'Infante, ni le marquis de Spinola, ni Rubens ne se découragèrent. Le peintre continua d'écrire à son ami Gerbier, de même qu'au ministre anglais, et annonça que le marquis venait de partir pour l'Es-

pagne, où il comptait remettre à flot la transaction échouée par suite d'une bourrasque inattendue. Les réponses de Gerbier furent assez âpres, mais le duc de Buckingham se montra plus conciliant (1). Dans une lettre du 4 avril 1628, il disait à son intermédiaire : « Vous pouvez assurer le sieur Rubens de nos bonnes dispositions relativement à l'affaire qui vous a occupés tous deux, de sorte que, pendant le voyage du marquis de Spinola en Espagne, il profite de l'occasion. Écrivez amplement à Rubens, pour qu'il ne doute pas de nos intentions; autrement il pourrait accomplir avec négligence son devoir dans une négociation qui importe au bien de tout le

(1) Balthazar Gerbier était fils d'un père français et d'une mère espagnole, qui s'enfuirent de Paris en 1572, pendant le massacre de la Saint-Barthélemy. Sa mère, alors enceinte, le mit au monde dans la ville de Middelbourg, où il resta jusqu'à l'âge de cinq ans. Il habita ensuite la Gascogne, mais l'Angleterre devint sa résidence habituelle et sa patrie adoptive à partir de 1617 : il y remplissait les fonctions de maître des écuries (*master of the horses*) chez le duc de Buckingham. Il accompagna le ministre en Espagne durant l'année 1623, en France deux ans après. L'assassinat de son patron, le 23 août 1628, lui fit solliciter une place au dehors. En 1631, il fut nommé ambassadeur d'Angleterre à Bruxelles, poste qu'il conserva jusqu'en 1641. Au mois d'août de cette année, il demeurait à Bethnal-Green, près de Londres. La révolution de 1648 le ruina. Le 12 novembre 1649, par ordre du conseil d'Etat, on saisit ses papiers, pour en faire usage, s'il y avait lieu, dans le procès du roi. On dit qu'à partir de ce moment la misère le força de tenir une école. L'avénement de l'ignoble Charles II ne rétablit point sa fortune : il tomba en disgrâce et mourut dans la pauvreté en 1667. La protection du duc de Buckingham l'avait mis en rapport et en correspondance avec les hommes les plus distingués de son époque. Il occupe une place considérable dans l'ouvrage de Walpole . *Anecdotes of Painting in England.*

monde. De cette manière, quand on l'enverra en Espagne, il sera en mesure de déclarer que, si nous voyons d'amples pouvoirs, nous agirons aussitôt, confiant à votre ponctualité le soin des détails. »

Dès cette époque donc, il était question de faire partir Rubens pour la péninsule. Le roi d'Espagne voulait examiner sa correspondance et donna bientôt l'ordre qu'elle lui fût expédiée (1). L'Archiduchesse lui objecta que personne ne pouvait la comprendre, excepté Rubens lui-même, à cause des passages en chiffres et d'une foule de détails qui exigeaient un commentaire. Le 6 juillet, Philippe IV la pria d'envoyer Rubens à Madrid, avec tous ses papiers. Le grand homme se mit en route vers le 15 du mois d'août 1628 (2). Le prince l'accueillit avec toute la faveur qu'il méritait : il avait une grande estime pour son caractère et une vive admiration pour son talent. Les lettres de noblesse qu'il lui

(1) Lettre du roi d'Espagne à l'Infante, en date du 1er mai 1628.

(2) Le 10, il était encore à Anvers, comme le prouve une de ses lettres à Dupuy : on y remarque ce passage, qui montre au milieu de quelles circonstances vivaient l'artiste et la nation : « Nous sommes ici dans l'inaction et dans un état qui tient le milieu entre la paix et la guerre, éprouvant les incommodités et les violences de l'une, sans obtenir aucun des bienfaits de l'autre. Notre ville se ruine peu à peu et en est à ses dernières ressources ; il ne lui reste plus le moindre commerce pour la soutenir. Les Espagnols s'imaginent affaiblir l'ennemi en multipliant les prohibitions, mais ils se trompent, car tout le dommage retombe sur les sujets du roi : ce ne sont pas les ennemis qui périssent ; les amis seuls succombent. Le cardinal della Coeva demeure inflexible et maintient malgré tout le monde son opinion erronée, pour ne pas laisser voir qu'il a eu tort. »

avait accordées en sont la preuve : le texte renferme le témoignage explicite des sentiments du roi. Le souverain et l'artiste étaient donc d'anciennes connaissances, au moins sous certains rapports. Mais l'assassinat de Buckingham, pendant le voyage de Rubens, avait changé en partie la face des affaires et embarrassé la transaction d'obstacles nouveaux. Le cardinal de Richelieu d'ailleurs poursuivait ses intrigues : son artificieux génie tenait ses adversaires en échec et les paralysait. Rubens s'aperçut bientôt qu'il ferait mieux de peindre que de négocier. Il exécuta cinq portraits divers de Philippe IV et autant de la reine, Élisabeth de Bourbon, puis les images du duc d'Olivarez et de quelques dames et seigneurs. Il copia ensuite deux tableaux de Titien qui ornaient la demeure royale, le *Bain de Diane* et l'*Enlèvement de Déjanire* ; Charles I[er], quand il était prince de Galles, ayant beaucoup admiré les originaux pendant son équipée dans la péninsule, avec le duc de Buckingham, on voulait lui en offrir des reproductions, mais je ne sais comment il arriva que les modèles et les répétitions demeurèrent en Espagne. L'habile chef d'école peignit en outre huit morceaux étendus pour la grande salle du palais ; de ce nombre furent l'*Enlèvement des Sabines* et la *Réconciliation des Sabins et des Romains*, que possède actuellement le musée de Madrid. On cite encore, parmi les tableaux qu'il fit alors, un *Martyre de Saint-André* et une *Adoration des Mages*. Les critiques et les voyageurs qui en ont dit quelques mots, ne nous apprennent point si les maîtres espagnols ont influé sur le caractère de ces productions. Mais il est vraisem-

blable que Rubens fut inaccessible au delà des Pyrénées, comme au delà des Alpes.

Pendant son séjour en Espagne, il écrivait à son ami Gevaerts, chargé de veiller sur son fils : *Albertulum meum, ut imaginem meam, non in sacrario vel lazario, sed museo tuo habeas rogo. Amo puerum, et seriò tibi, amicorum principi et musarum antistiti, commendo, ut curam ejus, vivo me vel mortuo, juxtà cum socero et fratre Brantiis suscipias* (1). — « Je vous prie de placer mon petit Albert, comme mon image, non dans votre oratoire ni dans votre infirmerie, mais dans votre musée. J'aime cet enfant et je vous recommande d'une manière sérieuse, à vous le principal de mes amis, le prêtre des muses, d'en avoir le plus grand soin avec mon beau-père, avec mon beau-frère Brandt, et pendant ma vie et après ma mort. » On voit que Rubens était aussi bon père que bon époux, comme disent les épitaphes : or, il avait peur qu'Albert ne tombât dans la dévotion, crainte qui vient à l'appui de nos jugements et serait singulière chez un *peintre catholique*.

Cependant la négociation traînait toujours et le printemps de l'année 1629 arrivait. Jean, duc de Bragance, qu'une heureuse conspiration plaça plus tard sur le trône de Portugal, entendant sans cesse parler du grand homme qui excitait l'admiration de toute la cour, lui témoigna le désir de le connaître et le pria de le venir voir dans sa maison de chasse de Villa-Viciosa. Rubens n'avait ni timidité, ni fausse

(1) *Lettres inédites de Rubens*, page 223. Celle d'où nous tirons ce passage porte la date du 29 décembre 1628.

honte : il promit de lui rendre visite sans délai. Philippe IV l'ayant autorisé à faire ce voyage, un bon nombre de cavaliers flamands et espagnols voulurent le suivre. Une troupe assez considérable de gentilshommes se mit donc en route avec lui. Quand ils approchèrent du pavillon où se tenait le futur monarque, on lui annonça que le peintre allait arriver, mais ayant derrière lui un grand cortége. Le prince ne s'attendait pas à recevoir une si nombreuse compagnie, et la dépense, l'embarras qu'elle devait lui causer, le remplissant d'inquiétude, il envoya un de ses chambellans à leur rencontre, avec ordre de leur dire que des affaires importantes l'avaient forcé de partir subitement pour Lisbonne, mais qu'il avait chargé son représentant d'offrir au peintre une bourse de cinquante pistoles : le duc voulait ainsi l'indemniser de ses frais de voyage.

Grande fut la surprise de toute la caravane : les seigneurs avaient peine à se rendre compte d'une impolitesse et d'une mesquinerie semblables. Un prince montrer tant d'avarice! Mais le peintre éminent les tira d'affaire : « Messire, dit-il au gentilhomme, assurez, je vous prie, le duc de mon humble respect et du plaisir que j'aurais eu à le voir. Lui ayant obéi avec tant de promptitude, je suis chagriné de ne pouvoir lui offrir personnellement mes hommages. Le but de ma visite n'était pas de recevoir cinquante pistoles, puisque j'en ai apporté mille pour les dépenses que je comptais faire à Villa-Viciosa (1). »

(1) Michel, Campo Weyerman, etc. — Cette anecdote d'un prince

Philippe IV, voyant que ses intrigues épistolaires avortaient l'une après l'autre, forma le dessein d'envoyer Rubens dans la Grande Bretagne. Mais avant son départ, il voulut lui donner une marque de satisfaction, et le nomma secrétaire de son conseil privé (1). Il faisait bien de lui accorder des honneurs, car il était si pauvre qu'il lui remit un billet pour l'archiduchesse, où il la priait de lui payer ses frais de route : il n'avait pu les solder lui-même. L'artiste diplomate dut quitter immédiatement l'Espagne, car le 12 du mois suivant, il était à Paris (2). Lorsqu'il eut rendu compte de sa mission et montré les lettres qui l'accréditaient auprès du roi d'Angleterre, Isabelle le laissa prendre seulement trois ou quatre jours de repos dans sa maison d'Anvers : elle lui ordonna ensuite de s'embarquer à Dunkerque. Mais on lui avait recommandé en même temps la plus grande circonspection, pour ne pas tomber entre les mains des Hollandais avec ses papiers : il lui fallut donc attendre un bâtiment de guerre; désirant

qui s'enfuit pour ne pas héberger des visiteurs et qui envoie une somme d'argent au principal invité, me paraît suspecte : pas un boutiquier de nos jours ne se conduirait ainsi. De peur que l'histoire ne fût pas assez invraisemblable, Descamps a la sottise de la raconter comme si le fait avait eu lieu pendant le premier voyage de Rubens à Madrid, lorsque, jeune encore et peu célèbre, il y fut envoyé par le duc de Mantoue. Inutile de dire que les plagiaires ont suivi les traces de Descamps.

(1) Les lettres patentes qui lui confèrent ce titre ont été publiées pour la première fois par M. Gachard; *Particularités et documents inédits sur Rubens*. Une circonstance bizarre, c'est que l'acte est daté de Bruxelles.

(2) Lettre de Dupuy à Gevaerts, portant cette date.

lui faire honneur autant que le protéger, le roi d'Angleterre lui expédia son propre vaisseau (1).

Rubens se trouva donc bientôt en présence du malheureux Charles Stuart, qui devait un jour périr sous la hache du bourreau. Sa figure portait une sorte d'empreinte fatale; avant même que les révolutions y eussent projeté leur ombre, elle offrait un caractère de tristesse et de mélancolique résignation. Dans ses yeux pleins d'une opiniâtreté invincible, on lisait comme une arrière-pensée qui le tourmentait de sombres présages. Sa tête, trop grosse pour son corps, avait l'air de ces fruits trop lourds que la moindre tempête sépare de leur branche. Le prince et l'artiste formaient un vivant contraste. Tout, chez l'un, était calme, espoir, bonheur, sérénité; son regard, sa contenance, le son de sa voix attestaient les favorables dispositions du sort envers lui; chez le monarque, tout respirait l'infortune, et l'on sentait, pour ainsi dire, en l'approchant, le mauvais génie attaché à ses pas.

Charles I[er] accueillit Rubens avec l'affabilité que le grand homme faisait généralement naître dans les cœurs, ceux des jaloux exceptés. Il lui adressa une foule de questions politiques et personnelles, et fut charmé de ses réponses. Pour profiter de son talent, pour se ménager un entretien plus libre qu'une audience officielle, il le pria de vouloir bien exécuter son portrait, lui assignant un jour et une heure. Le peintre fut exact au rendez-vous; là, en traçant l'image du prince, en laissant courir son pinceau sur

(1) *Sainsbury*, pages 127 et 128.

la toile, il reprit toute la négociation, développa toutes les circonstances de cet imbroglio diplomatique et exposa les projets du roi d'Espagne.

« La cause de la rupture entre l'Angleterre et Philippe IV, avait été le refus du prince de s'associer à Jacques Ier, pour obtenir en faveur de son gendre la restitution du Palatinat. L'honneur faisait une loi à Charles de ne pas se montrer plus traitable que son père sur la spoliation dont sa sœur était encore victime; mais la nécessité commençait à parler aussi haut que l'honneur, au milieu du grondement menaçant des partis, inutile pronostic de ces orages dans lesquels l'aveugle Charles Ier devait un jour rencontrer un mort tragique.

« Richelieu, dans le désir d'entraver la conclusion de la paix, engageait vivement le roi d'Angleterre à n'accepter la négociation que sur les bases d'une restitution qu'il savait bien ne pouvoir être accordée par l'Espagne; mais, au fond, il ne se sentait pas sans inquiétude sur l'issue de ce qui se passait à Londres. Il redoutait que Charles, dont il connaissait les embarras, tout en commençant par demander la restitution du Palatinat, ne finît par traiter sans l'avoir obtenue.

« De son côté, le roi, informé par son ambassadeur à Paris que l'on y prenait ombrage de la mission donnée à Rubens, s'efforçait d'en atténuer la portée.

« La rivalité se posait nettement entre l'envoyé de France et Rubens. Celui-ci insistait énergiquement sur ses propositions. Le roi avait désigné, pour les discuter, quatre membres de son conseil. Voyant qu'il n'obtiendrait pas d'eux une paix définitive et for-

melle, l'artiste leur proposa d'imiter le traité qui venait d'être signé avec la France, c'est à dire de ne point parler du passé, de confirmer purement et simplement les derniers traités et de nommer ensuite de part et d'autres des commissaires pour conférer sur les points en litige (1). »

Pendant que ces discussions avaient lieu, Rubens, de temps en temps, reprenait son pinceau ou faisait des excursions. Il peignit notamment une image allégorique de la paix et de la guerre, qu'il offrit en cadeau à Charles I[er] (2). Au mois de septembre, il accompagnait à l'université de Cambridge lord Holland, chancelier de l'institution, Charles de l'Aubespine, ambassadeur de France, avec son beau-frère Henri Brandt et une troupe nombreuse de gentilshommes. Flattés de sa visite, les professeurs voulurent l'en remercier par une distinction et lui décernèrent, ainsi qu'à Henri Brandt, le titre de maître ès-arts, en leur associant quelques Français (3).

(1) *Rubens diplomate*, par M. J. Pelletier, discours lu dans la séance publique des cinq Académies, le 16 août 1865, page 29.

(2) Après la mort du roi, ce tableau devint la propriété de la famille Doria, qui habitait, comme on sait, la ville de Gênes ; acquis ensuite par le marquis de Stafford, premier duc de Sutherland, le noble amateur le donna, en 1827, au musée de Londres.

(3) Voici le texte de l'inscription sur les registres universitaires : *Conceditur ut Petrus Paulus Rubens, Belga; Petrus Angenon, Gallus; Renatus Le Febvre, Gallus; Gulielmus Lambert, Gallus; Franciscus Chevallier, Gallus, et Henricus Brandt, Belga, cöoptentur in ordinem Magistrorum in artibus. Die 23 septembris.*

Dans les annales manuscrites de l'université de Cambridge, par Baker, Pierre Paul est cité, à la date de 1629, comme un des membres honoraires. M. Sainsbury, auquel nous empruntons ce renseignement,

Cependant toutes sortes de difficultés sérieuses et d'arguties espagnoles sur tel ou tel point d'étiquette retardaient la transaction. Pierre Paul calmait avec adresse la susceptibilité des hidalgos. Enfin, malgré l'opposition de L'Aubespine, Charles Ier se décida à faire ce que demandait Rubens. Il fut arrêté que sir Cottington (grand trésorier d'Angleterre) se rendrait à Madrid auprès du roi d'Espagne et que, de son côté, celui-ci enverrait à Londres don Carlos Colonna. « Bien que Charles Ier persistât à soutenir au résident de France qu'il ne s'agissait que d'un simple échange d'ambassadeurs, sans aucune trêve ni suspension d'armes, il était évident que le roi d'Angleterre, cédant à la pression des circonstances, était résolu à traiter et ne cherchait plus qu'à déguiser sa faiblesse. Grâce à la situation critique de Charles Ier, et pour la première fois depuis qu'il se mêlait d'affaires d'État, Rubens avait fini par triompher (1). »

Sir Cottington arriva en Espagne dans la seconde quinzaine de décembre 1629, don Carlos Colonna fut reçu en audience solennelle à Whitehall le 10 janvier 1630. Ayant mis les affaires en si bonne voie et sachant avec quelle lenteur fonctionne la lourde machine politique, le peintre diplomate ne songea plus qu'à retourner dans son pays, quoique tout le monde

ajoute : « Dans les *Annales* de Cooper (tom. III, page 218) on trouve une lettre amusante du 26 septembre 1629, décrivant la réception de lord Holland et de l'ambassadeur français. » Pourquoi l'archiviste n'a-t-il pas reproduit cette lettre, qui nous eût fait voir la cérémonie à laquelle assistait et prenait part l'illustre Flamand ?

(1) M. J. Pelletier, *loc. cit.*

essayât de le retenir. Une lettre écrite par Balthazar Gerbier à sir Cottington, le 17 février, contient ce passage : « Le sieur Rubens a pris congé du roi et de la reine, et s'apprête à partir dans quatre ou cinq jours, malgré le désir général de le voir rester pour beaucoup de motifs. Si ce n'était pas une folie de désirer des choses impossibles, je souhaiterais non seulement que le duc d'Olivarès lui eût écrit de prolonger son séjour, s'il le trouvait nécessaire, mais le lui eût expressément ordonné de la part du roi, en l'adjoignant à Don Carlos et en lui attribuant la même qualité. Comme certaines personnes font ici tout ce qu'elles peuvent pour entraver l'affaire, nous avons besoin d'assistance, principalement pour soutenir les faibles, pour renverser par des arguments efficaces les subtiles objections de quelques-uns, les intrigues malicieuses des autres ; car ces agents de discorde sont nombreux. » De tels sentiments font à Pierre Paul le plus grand honneur : jamais diplomate n'a inspiré de son caractère et de son esprit une meilleure opinion.

Aussi le roi ne voulut-il point le laisser partir sans lui donner une marque publique d'estime et de reconnaissance : le 21 février 1630 (1), il le créa chevalier de l'Éperon d'or et lui fit présent de la riche épée dont il s'était servi pour lui conférer ce nouveau titre. On en a plusieurs fois gravé le dessin. Michel affirme que la cérémonie eut lieu en plein parlement, mais

(1) Les lettres patentes sont datées du 15 décembre seulement. Le prince ajouta aux armes de Rubens un canton de gueules au lion passant d'or.

une liste manuscrite des chevaliers institués par le monarque prouve que ce fut à Whitehall (1). Charles Ier défraya d'ailleurs pendant tout le temps de leur séjour Rubens et son beau-frère, Henri Brandt, qui l'avait accompagné (2). Là ne se borna point sa munificence : avant de le quitter, l'artiste reçut de lui une bague ornée d'un diamant et un magnifique cordon de chapeau (3). Philippe IV lui envoya pour sa part un bassin et une aiguière d'argent, que possède encore un amateur d'Anvers. Comblé d'honneurs et de riches cadeaux, le grand homme retourna enfin chez lui.

Mais il n'y demeura pas longtemps : la paix conclue entre les deux puissances exigeait que l'on prît certaines dispositions en faveur du commerce; elle allait d'ailleurs redoubler, selon toute apparence, la haine de la Hollande. Isabelle jugea nécessaire d'envoyer de nouveau Rubens à Madrid, afin de s'entendre avec le roi sur ces différents points et de lui donner le détail de ses négociations avec Charles Ier.

(1) « Feb. 22, 1629-1630. Sir Peter Paul Rubens, ambassador from the archdutchess at Whitehall. » *Archives royales d'Angleterre.* Il ne faut pas oublier que l'année commençait alors à Pâques.

(2) Les frais furent de 128 liv. 11 sch. ou 3,214 francs. Le compte existe encore dans les registres de la chancellerie. *Mémoires et documents inédits sur A. Van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains*, par Hookham Carpenter, page 207. Sainsbury, page 146.

(3) Selon Michel, le roi aurait détaché le cordon de son propre chapeau pour l'offrir à Rubens, et ce cordon aurait valu à lui seul trente mille francs; mais, avec l'anneau, il ne coûta que 500 livres sterling, ou 12,500 francs. Un compte de la chancellerie le prouve péremptoirement. *Hookham Carpenter*, loco citato. *Sainsbury*, page 146.

Philippe IV, le duc d'Olivarez, tous les seigneurs de la cour le fêtèrent et l'accablèrent d'éloges. Le prince et le ministre ne savaient comment lui prouver leur reconnaissance pour avoir terminé une guerre désastreuse, que l'on finissait par croire interminable. A ces honneurs vinrent se joindre de magnifiques présents, et la mission de Rubens étant désormais achevée, il alla se remettre de ses fatigues dans sa maison. Il y rentra au mois d'avril.

Après quelques semaines de loisir, il se rendit à Bruxelles, pour y prêter serment comme secrétaire du Conseil privé du roi, formalité que ses voyages continuels l'avaient empêché de remplir pendant une année entière. La cérémonie eut lieu le 7 juin (1). Ce titre lui donnait droit à d'assez beaux émoluments, *trois quarts d'écu pistolet d'Espagne par jour*, *de* 72 *sous* 6 *deniers l'écu*, c'est à dire environ mille livres de gros par an. Ils lui furent payés pour la première fois en 1631, à partir du jour de la nomination (2).

(1) Comme l'acte de nomination avait été envoyé à Bruxelles, on y joignit cette note : « Aujourd'hui, septiesme de juing mille six cent trente, Pierre Paul Rubens a faict le serment de secrétaire ordinaire du conseil privé du roy, dont il est chargé par l'acte ci-joint, et ce ès mains de messire Engelbert Maes, chevalier, du conseil d'État de Sa Majesté et chef-président de son conseil privé. »

(2) Voici l'acte qui le concerne, sur le registre de la cour des comptes intitulé *Gages et pensions à ceux du conseil privé du Roy :* « A messire Pierre Paul Rubens, chevalier, secrétaire du conseil privé du Roy, la somme de 1,984 livres 13 sols 1 denier, de 40 gros, lui due à cause de trois quarts d'écu pistolet d'Espagne, par jour, de 72 sous 6 deniers l'écu, que S. M. par ses lettres patentes du 27 avril 1629, lui a accordé de gages, à raison de sondit état de secrétaire, ayant Son Altesse, par son ordonnance de *relèvement* du 24 mars 1631,

Le 15 du même mois de juin 1630, où Rubens avait prêté serment, la charge de secrétaire du conseil privé fut dévolue à son fils par des lettres patentes, en cas de mort ou de démission.

ordonné qu'il seroit payé desdits gages dès la date desdites lettres patentes, nonobstant et sans prendre égard qu'il avoit prêté le serment longtemps après, et ce pour les deux premières années de ses gages, finies le 26 avril 1631. »

CHAPITRE XI

RUBENS DIPLOMATE

Second mariage de Rubens : il épouse Hélène Fourment, sa nièce par alliance. — Conclusion de la paix entre l'Espagne et l'Angleterre. — Philippe IV nomme chevalier le grand coloriste, pour lui témoigner sa reconnaissance. — Tableaux de la salle des banquets à Whitehal, exécutés par Rubens. — Autres séries de peintures. — Marie de Médicis exilée emprunte sur gage au maître anversois. — Légende héroïque de Décius, poème en six tableaux. — Comme les vieux artistes de Bruges, Pierre Paul aimait les récits en images. — Il s'efforce de réconcilier la Belgique et les Provinces-Unies. — Insolence de Philippe d'Aremberg. — Le peintre offensé abandonne pour toujours la carrière diplomatique. — Mort de l'archiduchesse Isabelle. — Délicate protection qu'elle accordait à Rubens.

Une foule de travaux appelaient depuis longtemps Rubens dans la ville de ses aïeux, et un dessein de la dernière importance pour son avenir le préoccupait. Malgré ses cinquante-trois ans, il était amou-

reux d'une jeune fille qui en avait à peine seize. Sa gloire et sa bonne mine furent sans doute regardées par elle comme de suffisantes compensations. Hélène Fourment (1) était d'ailleurs sa nièce par alliance, la sœur de sa première femme, Claire Brandt, ayant épousé Daniel Fourment, homme laborieux qui prospérait dans le commerce (2); elle eut pour témoins son père et son oncle. Rubens se maria le 6 décembre 1630, à l'église Saint-Jacques (3) : Hélène le fascinait de ses yeux veloutés et de ses belles carnations flamandes. Elle avait d'ailleurs les habitudes

(1) On a défiguré ce nom de toutes les manières, mais telle en est la véritable orthographe, comme le prouvent le livre des mariages de l'église Saint-Jacques et la signature de la jeune personne.

(2) L'épitaphe de Jean Brandt, mort au mois de septembre 1639 et enterré dans l'église de l'abbaye Saint-Michel, constate cette parenté; on y lisait : *Liberis quatuor, turbato naturæ ordine, superstes :* HENRICO *et* JOHANNI, *jurisconsultis, cælibibus;* ISABELLÆ *et* CLARÆ, *quarum illa* PETRO PAULO RUBENS, *Equiti, pictorum omnis ævi facile principi; hæc* DANIELI FORMENTIO, *negotiatori sedulo, nupta fuit.* — Et plus loin : — RUBENII *et* FORMENTII *nepotes, Avo Aviæque benè merentibus posuerunt.* Papebrochius, *Annales Antwerpienses*, tome IV, pages 396 et 397.

(3) Le livre des mariages en fait ainsi mention :

Petrus Paulus Rubens,
Helena Fourment,

solemnisatum ipso Nicolaï die 1630, *cum dispensatione proclamationum et temporis clausi, coram Petro Fourment et Daniele Fourment.*

La fin de cet acte demande quelques mots d'explication : il fut contracté, est-il dit, *avec dispense des bans et du temps clos;* cela signifie que la célébration eut lieu pendant l'Avent, époque solennelle où l'Eglise défendait aux chrétiens de s'unir. Cette double dispense prouve que Rubens était impatient d'obtenir sa nouvelle épouse.

tranquilles du pays : c'était une personne bien élevée, modeste, pieuse et régulière. Elle semble avoir été fidèle au vieux Rubens ; elle lui donna cinq enfants et fut respectée par la calomnie, malgré son extrême jeunesse. Dernier rayon de soleil éclairant la vie du grand homme, elle mêla son sourire aux pensées de plus en plus graves qui l'assiégeaient. Elle fut pour lui un rêve, un charme, un idéal. Son puissant génie l'a célébrée dans une foule de tableaux, qui sont autant de poèmes où débordait la joie de son cœur.

Toutes les satisfactions lui arrivaient en même temps. Le 15 novembre, la paix avait été signée entre l'Angleterre et l'Espagne ; le 5 décembre, la veille même de son mariage, elle fut proclamée à Madrid, du haut d'une estrade construite sous un balcon, où se tenaient le Roi, la Reine et les Infants. Le prince jura sur l'Évangile d'en observer les clauses ; l'ambassadeur de la Grande Bretagne fut traité comme un demi-dieu, et, le soir, une illumination générale, entremêlée de feux d'artifice, exprima le contentement sincère de la nation.

Par une assez bizarre négligence, la chancellerie d'Angleterre n'avait pas encore adressé à Rubens son diplôme de chevalier. La proclamation de la paix et les réjouissances qui en furent la suite rappelèrent cette omission ; le 15 décembre, Charles Ier signa l'acte définitif, dont le texte mentionne le traité d'alliance récemment conclu (1).

L'exemple du souverain anglais stimula le roi

(1) Après avoir fait le plus grand éloge du peintre, de son mérite, de son zèle, de son jugement et de son expérience, le souverain ajoute :

d'Espagne, qui se piqua d'honneur ; il avait déjà octroyé à Rubens des lettres de noblesse; le 20 août 1631, il lui accorda aussi le titre de chevalier, en récompense de ses bons offices, « s'estant, dit le prince, en tout honorablement et utilement acquitté de son devoir, à nostre entière satisfaction et avec particulier tesmoignage de son zèle, dextérité et souffisance (1). » Le même acte prouve que l'*avis et favorable intercession* de l'archiduchesse Isabelle avaient, comme l'exemple du roi d'Angleterre, provoqué ce témoignage de gratitude.

Ainsi, après une lutte opiniâtre, où les antagonistes avaient déployé toutes les ressources de la diplomatie, Rubens l'emportait à la face du monde sur le cardinal de Richelieu, et cette victoire le comblait d'honneur.

Pendant trois années, le peintre avait presque toujours vécu hors de chez lui ; après tant de voyages, de conférences politiques et de démarches, la tranquillité dut lui paraître délicieuse ; une jeune femme égayait sa splendide maison, et la verve de ses beaux

Quin etiam memores sumus quanta integritate et industria sese publicæ tranquillitatis necnon pacis inter nos et regem suum feliciter sancitæ studiosum apud nos præstiterit.

(1) Michel n'a pas même su copier le texte du diplôme et le termine par ces mots : *le* 21 *août* 1630, *de nos règnes le* 11, phrase barbare et inintelligible. L'acte heureusement a été publié de nouveau dans une brochure que le baron de Reiffenberg a eu l'obligeance de me dédier ; en voici la conclusion : *Donné en nostre ville de Madrid, royaume de Castille, le vingtième jour du mois d'août, l'an de grâce* 1631 *et de nos règnes le onzième*. Le prince ayant été couronné en 1621, l'année 1630 ne pouvait être la onzième de son gouvernement. *Nouvelles recherches sur Rubens*, page 12.

jours ne l'avait pas abandonné. Tous ses élèves étaient devenus des artistes fameux : Antoine van Dyck, Jordaens, Snyders, Teniers, Gérard Seghers, Pierre Soutman, Juste van Egmont, Erasme Quellin, Jean van Hoeck fixaient l'attention de l'Europe entière. Ceux qui n'avaient pas été au loin chercher fortune, l'aidaient dans ses travaux. Il eut besoin de leur secours filial pour une entreprise considérable, dont l'avait chargé le roi d'Angleterre. C'était une suite de peintures qui devaient orner la salle des banquets à Whitehall, neuf tableaux et un plafond. Le sujet choisi par le prince était l'histoire allégorique de Jacques Ier. Rubens suivit encore cette fois la triste méthode qui fatigue le spectateur dans la galerie du Luxembourg. Des emblèmes sans charme remplacèrent la poésie de la vérité : les dieux et les déesses de l'Olympe se substituèrent aux personnages réels, qui eussent éveillé un bien autre intérêt. Voici, par exemple, comment il a disposé le second morceau. Le fils de Marie Stuart est assis sur le trône, vêtu de ses habits d'apparat. Bellone agite à sa gauche les dards brûlants de la foudre; devant lui se traîne la Discorde, tenant en main sa torche incendiaire. Le roi se détourne avec horreur pour ne point voir ces deux furies, causes de tant de maux, et porte affectueusement ses regards sur deux femmes qui s'embrassent, images de la Paix et de l'Abondance. A côté d'elles se tient Mercure, paralysant la Guerre, l'Envie et le Mal, en les touchant de son léthargique caducée. Deux génies, qui planent dans les airs, apportent au souverain une couronne triomphale. Ces acteurs chimériques, froids comme

les brouillards de la nuit, ne captivent guère l'intelligence, et, pour parler sans détour, on aimerait mieux autre chose.

Rubens, pendant qu'il séjournait à Londres, ne fit que tracer les esquisses des divers tableaux : il commença les peintures après son retour, et l'on croit que Jordaens y mit la main. Là, comme dans presque toutes les compositions de Pierre Paul, domine cette exubérance de formes qui dépasse les limites de la nature. L'arbitraire des proportions égale les caprices de l'invention. En considérant ces audacieuses hyperboles, on se demande si l'auteur n'a pas été le plus fantastique des peintres. Elles lui ont fait adresser, en Allemagne, un reproche ingénieux ; on a émis l'opinion qu'il avait dédaigné les difficultés morales de son art, plutôt qu'il n'avait su les vaincre. Ses goûts personnels ont été le moule dans lequel il a fondu toutes les données; son individualité s'offre partout, au lieu des caractères spéciaux que réclame le sujet (1). Cette méthode paraît plus prompte et plus facile que la méthode contraire; le génie a cependant l'habitude de prendre ainsi l'univers entier pour miroir. La forte inspiration qui le domine et le concentre en lui-même, ne laisse qu'une valeur accessoire aux éléments objectifs.

Rubens ne se hâta point de transporter sur la toile sa conception emblématique : elle l'occupa six ans d'une manière intermittente, comme le démontrent

(1) Rathgeber: *Annalen der niederlændischen Malerei; Von Rubens abreise nach Italien bis auf Rembrandt's tod*, page 3.

les pièces publiées par Carpenter (1), et lui fut payée 3,000 livres sterling ou 75,000 francs, ce qui, d'après son mode d'estimation, donne lieu de supposer qu'elle lui coûta un an de travail (2).

Dans cette brillante année 1630, qui fut, pour ainsi dire, l'année triomphale de Rubens, il s'occupa sérieusement de la galerie Henri IV, preuve nouvelle que Richelieu ne se vengeait pas mesquinement de sa défaite, en escamotant à Pierre Paul ce travail. Une lettre écrite par le peintre, au mois d'octobre, met le fait hors de doute : « Quant à Monsieur de Sainct-Ambroyze, y est-il dit, je vous asseure que je suis son humble serviteur, et que j'estime tant son amitié et faveur que, me manquant ses bonnes grâces, je feroys mon compte d'avoir perdu ma fortune en France, sans plus penser à l'ouvrage de la Royne, mère du Roy, ou chose quelconque de ce costé-là; aussy je confesse lui être débiteur de tous les bons succès passez. Pour le présent, je ne scay pas qu'il y ait aulcun différend entre nous, sinon quelque malentendu touchant les mesures et symétries de ceste galerie de Henry le Grand. » Suivent des détails, qui intéresseraient peu le lecteur. Ils prouvent toutefois que l'artiste avait la main à l'œuvre. Ce ne fut pas la haine du cardinal qui l'interrompit, mais l'exil de la reine en 1631. Quand elle quitta la

(1) *Documents inédits sur Van Dyck, Rubens et autres artistes contemporains*, pages 210 et suivantes.

(2) Rubens peignit encore pour Charles I[er] un saint Georges, qui était le portrait du roi, tandis que Cléodelinde sauvée par lui était l'image de la reine ; les modèles d'une aiguière et d'un bassin, où l'on voyait le jugement de Pâris et l'histoire de Galathée.

France, six grands morceaux étaient fort avancés, que Rubens ne termina pas et qui figurent sur la liste des tableaux trouvés chez lui après sa mort (1). Dès que la princesse, évadée de Compiègne, eut atteint la ville de Mons, l'artiste vint lui offrir ses hommages et ses condoléances, avec le marquis d'Aytona, premier ministre de l'archiduchesse (2). Bientôt elle se trouva dans la pénurie et contrainte de vendre ses joyaux, qu'elle craignait d'ailleurs de ne pouvoir soustraire à l'animosité de Richelieu; étant allée à Anvers pour faciliter cette transaction, elle y fit quelque séjour, rendit visite au peintre, admira son musée presque royal et lui emprunta une somme d'argent sur deux bijoux (3). Quel caprice de la fortune! Moins de dix mois auparavant, elle le protégeait encore!

Ce fut à cette époque aussi, ou un peu plus tôt, pendant son troisième séjour en Espagne, qu'il dut peindre pour Philippe IV les sept cartons représentant l'histoire d'Achille, qui furent exécutés en tapisserie. Tel était son amour du travail qu'au lieu de se fatiguer, en avançant, et de se rebuter, il s'animait et s'exaltait : les trois dernières esquisses sont

(1) Voici l'article : « 316. Six grandes pièces imparfaites, les Siéges des villes, Batailles et Triomphes d'Henri IV, roi de France, destinées pour la seconde galerie de la reine-mère, à Paris. »

(2) Lettre de Gerbier à lord Dorchester, du 22 juillet 1631. *Sainsbury*, page 158.

(3) « Je suis très bien informé de ce que je vous dis, car le sieur Rubens m'a montré lui-même les deux pièces sur lesquelles il a prêté de l'argent. » (Lettre de Gerbier au roi d'Angleterre, du 22 septembre 1631.)

presque aussi achevées que des tableaux (1). La galerie de Médicis, l'histoire de Jacques Ier, le cycle interrompu de Henri IV et l'histoire d'Achille, voilà quatre poèmes coloriés entrepris par Rubens. Il exécuta d'autres narrations peintes. Le duc d'Orléans possédait autrefois les esquisses d'une histoire de Constantin en douze morceaux, qui ont été gravés par Tardieu : le récit commence au double mariage de Constance Chlore et de Maximien César, et se termine par le baptême du premier empereur chrétien. Pierre Paul aimait beaucoup ces images enchaînées l'une à l'autre, car il mit deux fois en scène la légende héroïque de Décius. La première dans une série de quatre ébauches devant servir de modèles pour des tapisseries (2); la seconde, dans les six énormes tableaux que possède, à Vienne, le prince de Lichtenstein. Nous voyons donc reparaître ici une tendance de la vieille école, un goût spécial qui atteignit sur les panneaux de Memlinc son plus haut degré de floraison. Les deux grandes périodes de l'art flamand, où l'on remarque tant de similitudes, ont encore cette analogie. La collection épique de Décius est même une des œuvres ca-

(1) Les cartons de l'*Histoire d'Achille* se trouvaient à Rome, dans le palais Barberini, en 1798. Ils devinrent ensuite la propriété du français Collot, qui les garda plus de cinquante ans et les a vendus de nos jours, après leur avoir consacré une notice imprimée chez Firmin Didot. J'ignore quel en est le possesseur actuel.

(2) Rubens offrit de prêter ces modèles à sir Dudley Carleton, dans une lettre datée du 26 mai 1618 (Sainsbury, page 40); en 1779, ils furent vendus 1,500 florins à Bruxelles, où on avait exécuté les tentures, avec la collection d'un nommé Bartels, dont ils faisaient partie.

pitales de Rubens. Elle occupe à elle seule une vaste salle.

Le premier chant de ce poème historique a pour sujet les augures observant les entrailles des victimes et le vol des oiseaux, qui leur annoncent à quel prix Rome pourra être sauvée; le second, Décius exhortant son armée à combattre vaillamment les Latins; le troisième, le héros consacré par la religion au sacrifice qu'il est près d'accomplir; le quatrième, Décius montant à cheval pour sa dernière bataille; la cinquième page nous montre sa fin glorieuse; la sixième, ses funérailles triomphales.

Ce drame en peinture est le plus beau travail d'histoire profane que Rubens ait exécuté. Il y règne une grandeur morale, une énergie de sentiment, une vigueur tragique, bien faites pour exciter l'admiration et l'étonnement. Chacune des toiles a en elle-même son centre de gravité; chacune pourtant s'associe aux tableaux voisins par une connexion intime, qui prouve combien le plan du poème a été habilement conçu. Les accessoires emblématiques, les décorations arbitraires, dont l'auteur a surchargé quelques-uns de ses ouvrages, n'alourdissent et n'affadissent pas ces chants inspirés, où l'histoire et la poésie élèvent seules leurs voix puissantes. Les types, il est vrai, ne sont pas empruntés à des œuvres antiques, mais ils respirent un sentiment profond de l'antiquité, comme les pièces romaines de Shakespeare, *Coriolan* et *Jules César* : les personnages ont une confiance tranquille en eux-mêmes, une grave et mâle résolution, un sentiment d'abnégation héroïque. L'habile manière dont l'action est conduite à son but, se dé-

roule de chapitre en chapitre, après la plus intelligente et la plus vive exposition, pour finir par le consolant triomphe du héros mort, ne saurait être assez louée. On sent que vivre et mourir ainsi est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.

Créations poétiques de premier ordre, ces tableaux sont en même temps des chefs-d'œuvre comme exécution. L'ordonnance, le mouvement, la couleur produisent ensemble un accord parfait, une sorte de vigoureuse symphonie. La consécration à la mort est sombre et majestueuse, la bataille pleine de furie et de violence passionnée, la scène des funérailles a une richesse, une animation, un éclat imprévus. A quoi servirait de signaler telle ou telle figure, tel ou tel groupe? Si parfaits qu'ils puissent être en eux-mêmes, leur mérite principal consiste dans leur profonde harmonie avec l'ensemble (1).

En 1631, après quelques mois de mariage seulement, Pierre Paul rentra dans la carrière diplomatique. La paix conclue entre l'Espagne et l'Angleterre, qu'il avait lui-même annoncée aux États de Hollande dans une lettre, comme un grand prince (2), avait fait naître l'espoir de terminer aussi la lutte qui mettait depuis si longtemps aux prises le nord et le

(1) Betty Paoli : *Wien's-Gemalde Gallerien*, page 221. La galerie de Munich possède deux esquisses de cette tragédie coloriée, l'une représentant la *Consécration à la mort* (n° 329, seconde série) et l'autre les Funérailles (n° 247, première série).

(2) « Here is an advertisement come from Rubens to the States that for certaine the peace betweene his Ma[ty] and the king of Spaine is concluded. » Lettre de Henri Vane, ambassadeur de la Grande Bretagne en Hollande, adressée, le 2 septembre 1630, à lord Dorchester.

midi des Pays-Bas. Le succès obtenu récemment par le peintre, les éloges des rois et des plus grands personnages lui avaient inspiré une telle confiance en lui-même, qu'il résolut de mener seul la négociation, avec l'assentiment de l'infante Isabelle et de son premier ministre, le marquis d'Aytona. Cette prétention faillit lui coûter cher. Étant parti secrètement pour La Haye, au mois de décembre, afin de traiter la question avec le stathouder, il pria, le soir même de son arrivée, un certain conseiller Junius d'avertir le prince d'Orange. L'habile capitaine, qui malmenait depuis quelque temps les troupes espagnoles et n'avait aucune envie de remettre l'épée au fourreau, éprouva une dangereuse tentation. Il dit au conseiller que Rubens serait une bonne capture à faire et que s'il ne voulait pas être arrêté, son unique moyen de salut était de repartir à l'instant même. Junius se retira consterné. Pierre Paul écrivit aussitôt une lettre à Frédéric Henri, invoquant les témoignages de son ancienne bienveillance pour obtenir de lui une entrevue, lui rappelant d'ailleurs qu'il était muni d'un passe-port, signé par lui-même l'année précédente. Le stathouder parut fort troublé, mais dit à Junius : « Il faudrait que la cause fût bien détestable pour qu'on ne pût ni voir, ni entendre une personne ; » et il commanda que Rubens attendît jusqu'au lendemain. Le soir, il le fit venir secrètement à son hôtel et, en guise de consolation, prétendit avoir joué un rôle, employé un artifice, en vue des États de Hollande. Gerbier, qui espionnait l'artiste pour le compte de l'Angleterre et le questionnait insidieusement, ne put lui soutirer d'autres détails, après son retour, ni

savoir la teneur de l'entretien. La lettre confidentielle, adressée à lord Dorchester par cet ami trop curieux, se termine ainsi : « Le sieur Rubens a été très réservé; il ne passa qu'une nuit à Bruxelles et retourna le lendemain à Anvers, où il me dit qu'il allait écrire une dépèche, qui serait aussitôt expédiée en Espagne. J'avais suivi Rubens, pour tâcher de savoir s'il retournerait en Hollande. Mais il n'est pas du tout communicatif ; je n'ai pu rien en tirer, sauf un mot qu'il laissa tomber : comme je lui exprimais l'opinion qu'il avait été malavisé en risquant cette démarche, les conjonctures ne permettant pas aux Hollandais de signer une trève, quand leurs adversaires étaient si accablés, il me répartit : « Que le roi d'Espagne cède Breda, ce sera la fin de la guerre (1). »

La bonne scène de comédie ! Voyez-vous ce confident de Rubens, cet ami intime, qui l'escorte de Bruxelles à Anvers, dans l'espoir qu'il laissera échapper quelque indiscrétion, pour en donner avis sur-le-champ au ministre anglais ! Une lettre un peu antérieure, adressée au roi lui-même, contient un passage encore plus récréatif. « J'ai envoyé cet exprès à Votre Majesté, dit l'artificieux correspondant, pour vous instruire d'un secret que m'a confié Rubens touchant ce voyage (celui que Marie de Médicis projetait de faire dans la Grande Bretagne), quoiqu'il ait exigé de moi le serment que je garderais le silence, promesse qui m'aurait été fort incommode, sans la réserve mentale par laquelle j'ai excepté Votre Ma-

(1) La prise de Bréda, en 1625, par le marquis Ambroise Spinola, avait été un de ses plus beaux faits d'armes.

jesté, qui, j'espère, sera d'une discrétion impénétrable; autrement les personnes qu'elle honore de fonctions délicates ne pourraient lui donner aucun renseignement mystérieux (1). » Voilà une délicatesse fort amusante! Le 19 février, ce même personnage scrupuleux annonce qu'il fera un voyage tout spécial à Anvers, *pour sonder Rubens;* c'est son expression.

L'archiduchesse ayant autorisé exclusivement, par des lettres de crédit (2), le peintre fameux à traiter avec les délégués des États généraux de Hollande, ou avec les États eux-mêmes, il se rendit à Liége, où l'attendaient les députés, sous les murs de Maestricht, que le prince d'Orange tenait investi, et même à La Haye. Il poussa les choses si loin, qu'il rédigea la minute des conditions de la trève (3).

Mais l'avare destin accorde rarement à un homme deux grands succès l'un après l'autre. Les efforts de Rubens, pour terminer une lutte déplorable entre des populations fraternelles, devaient échouer complétement. La pénurie du trésor, les perplexités, les embarras qui assiégeaient Isabelle, la forcèrent de convoquer les États généraux, dont la session fut ouverte, à Bruxelles, le 9 septembre 1632. Comme d'habitude, elle leur demandait surtout de l'argent. Mais aussitôt se produisit un phénomène qui a lieu dans la plupart des assemblées délibérantes : les élus du peuple cherchèrent à s'emparer de la direction des affaires, ce qui, par une consé-

(1) Sainsbury, pages 163 et 164.
(2) Ibid., page 172.
(3) Ibid., pages 174 et 180.

quence non moins naturelle, excita la mauvaise humeur de l'Infante et du marquis d'Aytona. Dans cette lutte de prétentions rivales, les députés choisirent Philippe d'Aremberg, duc d'Arschot, et d'autres commissaires, pour aller traiter de la paix en leur nom, comme Rubens le faisait au nom de l'Archiduchesse, et demandèrent tout d'abord que le peintre diplomate vînt leur rendre compte de ses négociations, leur fît part de sa correspondance. Agent des Espagnols, l'artiste ne donna que des renseignements très succincts, garda pour lui tous les papiers relatifs à l'affaire. En même temps, il poursuivait ses démarches, comme si les interprètes des communes n'avaient pas été réunis. Le 4 janvier 1633, il expédiait un courrier en Espagne ; le 15, il envoyait une dépêche à La Haye, au sieur Terestyn, délégué des États du nord ; enfin, il demandait à l'assemblée hollandaise un sauf-conduit pour aller continuer sa médiation. Les députés de Belgique se fâchèrent tout rouge. Ils se plaignirent de cette conduite injurieuse, qui attentait à leurs droits et à leur pouvoir, exigèrent absolument que les papiers de la négociation leur fussent remis, et le duc d'Arschot, très mal disposé pour Rubens, eut mission d'aller à Anvers les recevoir. Mais l'infante Isabelle avait commandé expressément au peintre de ne pas s'en dessaisir et de ne voir personne (1). Le duc arrive, donne à Pierre Paul rendez-vous dans un hôtel pour

(1) « Rubens, however, acted according to the express command of the Infanta, who made him retire to Antwerp, three days before the departure of the Deputies, with especial orders not to see any body,

onze heures du matin; Pierre Paul ne bouge pas. Le hautain seigneur lui envoie dire qu'il l'attendra le même jour, à cinq heures, et lui témoigne son mécontentement : Rubens demeure immobile. Le soir seulement, il adressa au duc la lettre suivante, écrite en français :

« Monseigneur,

« Je suis bien marri d'entendre le ressentiment que Vostre Excellence a monstré sur la demande de mon passeport, car je marche de bon pied, et vous supplie de croire que je rendrai toujours bon compte de mes actions. Aussi, je proteste devant Dieu que je n'ay eu jamais aultre charge de mes supérieurs, que de servir vostre Excellence par toutes les voyes, en l'entremise de cette affaire, si nécessaire au service du roy *et pour la conservation de la patrie*, que j'estimerais indigne de vie celui qui, pour ses intérêts particuliers, y apporterait le moindre retardement. Je ne vois pas pourtant quel inconvénient en fust résulté, si j'eusse porté à La Haye et mis entre les mains de Vostre Excellence mes papiers, sans aucun aultre employ ou qualité que de vous rendre très humblement service, ne désirant aultre chose en ce monde tant que des occasions pour monstrer par effet que je suis de tout mon cœur, etc. »

Rubens avait cinquante-six ans et était dans tout l'éclat de sa gloire, quand il écrivait cette lettre timide, peu en harmonie avec la fierté de son pinceau. Son talent supérieur, les nombreux chefs-d'œuvre qu'il avait exécutés, son âge et son caractère lui donnaient droit au respect. Voici néanmoins comment le traita le duc d'Arschot :

« Monsieur Rubens,

« J'ay veu par vostre billet le marryssement que vous avez de ce

nor, on any account, to let the papers go out of his hands; all of which confirms what has been alledged. » Lettre de Gerbier, en date du 5 février 1633. (*Sainsbury*, page 178.)

que j'aurais monstré du ressentiment sur la demande de vostre passeport, et que vous marchez de bon pied, et me priez de croire que vous rendrez toujours bon compte de vos actions. J'eusse bien pu obmettre de vous faire l'honneur de vous respondre, pour avoir si notablement manqué à vostre devoir de venir me trouver en personne, sans faire le confident à m'escrire ce billet, qui est bon pour personnes égales, puisque j'ay esté depuis unze heures jusques à douze heures et demie à la taverne, et y suis retourné le soir à cinq heures et demie, et vous avez eu assez de loisir pour me parler. Néantmoins je vous diray que toute l'assemblée qui a esté à Bruxelles a trouvé très estrange, qu'après avoir supplié Son Altesse et requis le marquis d'Ayetone de vous mander, pour nous communiquer vos papiers, lesquels vous m'escrivez avoir, ce qu'ils nous promirent, au lieu de ce, vous ayez demandé un passeport ; m'important fort peu de quel pied vous marchez et quel compte vous pouvez rendre de vos actions. Tout ce que je vous puis dire, c'est que je seray bien aise que vous appreniez dorénavant comme doivent escrire à des gens de ma sorte ceux de la vostre. »

Si l'on avait dit à l'impertinent seigneur que lui et trente créatures de son espèce ne valaient pas même un des élèves de Rubens, il eût trouvé l'assertion révoltante et digne de tous les châtiments connus et inconnus. C'est cependant ainsi que juge l'humanité, prise en masse; elle donnerait trois ou quatre cents ducs pour un seul Rubens : elle ne tient pas aux grands personnages et tient beaucoup aux génies créateurs.

Il ne faut pas croire du reste que ces manières insolentes fussent alors particulières à la noblesse des Pays-Bas : la noblesse française, malgré sa réputation d'aménité, allait plus loin encore. On sait que le poète Sarrazin mourut d'un coup de pincettes que le prince de Conti lui donna sur la tempe : il lui avait conseillé de renoncer à un bénéfice qui lui rapportait quarante mille écus de rente, pour épouser une

nièce du cardinal Mazarin, qui en possédait seulement vingt-cinq mille. Quand le brutal seigneur se trouvait sans argent, il en faisait un crime au pauvre rimeur qu'il finit par tuer (1). Un autre poète, le distrait et bizarre Santeuil, ne fut pas plus heureux chez le prince de Condé : cet aimable protecteur des lettres vida sa tabatière dans le verre de son protégé, pendant qu'il causait : le naïf auteur ne remarqua point cette espièglerie et s'empoisonna. Le duc de la Feuillade, qui dénigrait partout l'*École des femmes*, ayant été raillé par Molière, lorsqu'il donna au théâtre la *Critique* de cette pièce, cherchait une occasion de vengeance. L'illustre comique traversa quelques jours après un appartement où le hasard avait amené le prince ; celui-ci l'aborde, comme voulant échanger avec lui des politesses banales ; Molière s'incline, il le saisit par la tête, lui frotte le visage contre les boutons de son habit et le met tout en sang (2). Voilà quelle était l'urbanité si fameuse de l'aristocratie ! Dois-je rappeler les coups de bâton que le chevalier de Rohan fit appliquer à Voltaire ?

Il n'en est pas moins déplorable qu'un seigneur indigène, un membre de cette famille d'Aremberg, qui a joué un si triste rôle dans les Pays-Bas, ait pu méconnaître à ce point la distance incommensurable qui élevait Pierre Paul au dessus de sa tête, dans une sphère lumineuse interdite à ses pareils. En France, en Angleterre, en Espagne, à la cour des Archiducs, nés sous un autre ciel, on avait comblé

(1) *Mémoires de Segrais*, page 51.
(2) *Vie de Molière* écrite en 1724.

d'honneurs le grand peintre ; un de ses compatriotes, un sot blasonné, l'outrageait sans vergogne! Il ne savait même pas qu'il faut toujours traiter avec déférence un homme de talent et le ménager! On a beau faire, le public est pour lui : malheureux, on le plaint; triomphant, on l'admire, et, au bout du compte, ceux qui l'ont méconnu, qui lui ont porté préjudice ou manqué de respect, se trouvent déshonorés.

Le brutal Philippe d'Aremberg s'en doutait si peu qu'il fut enivré d'orgueil par l'humilité de l'artiste et par sa propre insolence. Rubens devait aller, comme lui, à La Haye, pour débattre les conditions de la trêve, au nom de l'archiduchesse. Justement indigné de la lettre que lui avait adressée le gentilhomme, le peintre-diplomate refusa de partir : il fallut nommer un de ses amis, le sieur Van den Wouwer, pour le remplacer. (1) Les États des pro-

(1) Rubens avait fait sa connaissance pendant les premiers temps de son séjour en Italie. Né en 1574 et appartenant à une des plus illustres familles d'Anvers, il avait étudié à Louvain, où il demeurait chez Juste-Lipse. Le savant fameux conçut pour son élève une telle affection qu'il le nomma un de ses exécuteurs testamentaires, et lui confia le soin d'arranger la masse énorme de ses œuvres inédites. En quittant l'université, il parcourut la France, l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne, où il rechercha les hommes de mérite et se livra passionnément à l'étude des antiquités. Peu de temps après son retour dans les Pays-Bas, ses talents et sa droiture le signalèrent à l'archiduc Albert, qui l'appela près de lui, le nomma membre de son conseil et le chargea de missions importantes. Isabelle l'ayant expédié en Espagne, durant l'année 1628, Philippe IV le nomma chevalier. Il mourut en 1635. Il avait publié deux séries de lettres choisies dans la correspondance de Juste Lipse, ainsi que des éditions nouvelles de Tacite et de Sénè-

vinces libres se formalisèrent de son absence, mais rien ne put ébranler sa résolution. Eh bien, le duc d'Arschot allait partout montrant le billet de l'artiste et sa réponse, avec une joie orgueilleuse qu'il ne pouvait contenir. D'autres imbéciles l'approuvaient, comme Guillaume van Oldenbarnevelt, seigneur de Stoutenbourg, fils du grand pensionnaire décapité par l'ambition de Maurice (1). L'inepte duc alla plus loin encore : voulant se venger de Rubens, il prétendit que le grand homme avait exécuté pour le prince d'Orange des cartons de tapisseries, où le roi d'Espagne et ses ministres étaient peints sous des formes hideuses : il rédigea même une dénonciation, dans laquelle il disait tenir le fait d'un secrétaire britannique, ce qui fit soupçonner Balthazar Gerbier : Ru-

que, avec des notes de sa main. Son portrait a été gravé à l'eau-forte par Van Dyck : c'est une des meilleures pièces de la collection. La belle tête de Van den Wouwer, pleine de finesse, de calme et de dignité, prouve qu'il méritait l'amitié de Rubens. Cette amitié devait être des plus intimes, car Pierre Paul lui dédia, suivant une promesse qu'il lui avait faite à Vérone, la première estampe burinée d'après une de ses œuvres, le morceau de *Judith tranchant le cou d'Holopherne*, gravé par Cornille Galle ; on y lit cette inscription : *Clariss° et amicissimo viro D. Joanni Woverio paginam hanc auspicalem, primumque suorum operum typis æneis expressum, Petrus Paulus Rubenius, promissi jam olim Veronæ a se facti, Dat, Dicat.*

(1) Nous tirons ces détails d'une lettre de Guillaume, publiée en 1860 par la *Revue belge d'histoire et d'archéologie.* « Rubens n'est pas venu à La Haye, dit Oldenbarnevelt, bien qu'il eût reçu un passeport à cet effet : les États ont été vivement froissés de sa conduite, et le duc d'Arschot a montré publiquement dans la ville la lettre de l'artiste et sa réponse ; il en a même donné des copies. Rubens est trop fier pour un peintre, quoiqu'il porte maintenant le titre de secrétaire du Conseil privé ; mais je pense qu'il n'en touchera pas de sitot les profits. »

bens lui montra une copie du passage, qui le révolta; sept ans après, cette calomnieuse intrigue n'était pas terminée (1). Le peintre se félicita plus que jamais d'avoir abandonné son rôle de négociateur.

La lettre insolente de Philippe d'Aremberg, écrite dans les premiers jours de février 1633, l'avait effectivement dégoûté pour toujours de la politique. Il avait d'ailleurs besoin de repos, et les vives douleurs, qui le suppliciaient par moments, ne lui laissaient point oublier que nul n'est affranchi des misères communes. On voit à Bruxelles un portrait du grand homme peint par Van Dyck, sans doute vers cette époque (2). Il est plein de tristesse. L'habile coloriste a la tête nue, et sa chevelure éclaircie fait d'autant plus remarquer l'absence de son élégant chapeau. Ses yeux ont perdu leur vivacité, leur ferme regard : un cercle obscur les entoure. Sur son front sillonné de rides, on aperçoit la trace de pensées chagrines : l'âge est venu, et les soucis l'ont accompagné. Point d'existence brillante qui ne voile quelque douleur et ne nous environne à son déclin d'une sombre atmos-

(1) Voyez le livre de Sainsbury : *Original unpublished papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens*, de la page 174 à la page 181. Ce volume seul a expliqué les négociations avec la Hollande, auxquelles auparavant on ne comprenait rien ; Gachet lui-même n'a pu s'en tirer. Si l'on veut d'autres détails sur la carrière diplomatique de Rubens, on les trouvera dans le discours de M. Pelletier, qui montre comment Pierre Paul s'associa aux menées de Marie de Médicis et de Gaston en exil contre le cardinal de Richelieu. Voyez aussi les *Bulletins de la Commission royale d'histoire*, première série, tome III, pages 36-39, 147-151, et tome V, page 399.

(2) Chez le chevalier Van Eersel, qui a épousé une descendante de Rubens.

phère, comme le jour près de finir. Rubens vieillissant et morose inspire de mélancoliques réflexions.

Si le désir lui était revenu de prendre part aux affaires publiques, un événement des plus graves l'en aurait détourné : l'archiduchesse Isabelle mourut le 1er décembre 1633, âgée de 67 ans. C'était la troisième perte que faisait l'artiste dans les hautes régions du pouvoir. Le 25 septembre 1630, avait terminé ses jours en Espagne son admirateur Ambroise Spinola, révoqué de ses fonctions depuis deux ans, exténué de fatigue et accablé de chagrin. Comme le mois d'août allait finir, il écrivait : « J'espère que Dieu me fera la grâce de m'ôter la vie pendant le mois de septembre ou même avant. » Le 12, il tomba en léthargie : on le crut mort, mais des soins l'ayant ranimé, une seconde attaque l'endormit pour toujours. Après avoir annoncé à Pierre Dupuy cette triste nouvelle, Rubens exprime ainsi sa douleur : « J'ay perdu en sa personne un des plus grans amys et patrons que j'avoys au monde, comme je puis tesmoigner par une centaine de ses lettres. » La trève qu'on cherchait à conclure en Hollande mourut avec la princesse Isabelle, suivant l'expression d'un secrétaire de l'ambassade anglaise à La Haye (1). La Belgique retomba ouvertement sous le joug de l'Espagne ; le marquis d'Aytona fut chargé, par intérim, de gouverner les malheureuses provinces.

Isabelle ne mérite pas moins d'éloges que l'archiduc Albert pour la délicate protection qu'elle accorda toujours à Rubens. Il était sûr de trouver près d'elle

(1) Sainsbury, page 182.

l'appui dont il avait besoin. Mais toute chose a son ombre, hélas! Le grand homme partageait la faveur du prince et de l'archiduchesse, non seulement avec Otho Vænius et Cobergher, qui étaient des hommes de talent, mais avec Denis van Alsloot et David Noveliers, peintres si vulgaires que les biographes ne leur ont pas consacré une page, qu'on ignore la date de leur naissance et l'époque de leur mort, qu'on ne connaît pas un seul tableau de leur main. J'ai cherché, je n'ai rien trouvé. Houbraken mentionne seulement Denis van Alsloot comme ayant obtenu les bonnes grâces de l'archiduc Albert (1).

Cornille de Bie, dont chaque parole est un éloge, nous fournit un peu plus de détails : « Le talent expérimenté de Van Alsloot (surtout dans les petites vues et paysages) ne saurait être exprimé, dit-il, par aucune plume ; on doit reconnaître aussi que la vie seule paraît manquer à ses œuvres délicates. Il a fait de très beaux tableaux pour l'archiduc Albert, amateur passionné de la peinture, et beaucoup d'autres productions rares pour différents souverains, qui ont pu à grande peine satisfaire leur goût, rassasier leur vue et payer ses travaux. » Et, quittant l'humble prose, Cornille ajoute en vers : « Un paysage qui procure aux yeux une grande jouissance, Van Alsloot peut nous le montrer, fait d'après nature, avec des feuillages nettement dessinés, avec un ciel lumineux, de sorte que son talent reproduit tout ce qui égaie le monde (2). »

(1) Tome Ier, page 222.

(2) *Le Cabinet d'or du noble art de Peinture*, page 168.

Les comptes du receveur général des finances, à Bruxelles, prouvent que la cour fit à ces deux artistes des commandes plus importantes et plus nombreuses qu'au peintre-diplomate. En 1617, Van Alsloot reçut 10,000 livres pour huit pièces de peinture, « qu'il avoit faictes par ordre et à la satisfaction des archiducs; » la même année, on paya 1,000 livres à David Noveliers, pour plusieurs morceaux dont ils l'avaient chargé, *eu sur ce l'avis de maître Pierre Paul Rubens, leur peintre.* Les mêmes registres ne mentionnent qu'un seul travail exécuté par le maître anversois. Les comptes du trésor spécial des princes étant perdus, quelques ouvrages demandés au grand homme y figuraient peut-être; mais cette bienveillante supposition de M. Gachard... n'est qu'une supposition.

CHAPITRE XII

DERNIERS TEMPS DE RUBENS

Nouvelle période de fécondité. — Accès de goutte qui arrêtent quelquefois le peintre. — Arcs de triomphe qu'il décore pour l'entrée solennelle de l'archiduc Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas. — Le prince lui rend visite dans son hôtel. — Ses bienveillantes dispositions pour Rubens, qu'il occupe sans relâche. — Pierre Paul termine et expédie en Angleterre l'histoire emblématique de Jacques Ier. — Anvers menacée d'un siége. — Bataille sanglante de Calloo. — Rubens dessine un char triomphal pour célébrer la victoire des Espagnols. — Son dernier tableau, ses pressentiments funèbres. — Il meurt, le 30 mai 1640. — Obsèques magnifiques. — Son tombeau dans l'église Saint-Jacques. — Vente à l'amiable de ses toiles et de ses curiosités. — Sa femme se remarie. — Mort d'Albert, son fils aîné. — Aventure de Pierre Paul avec un lion. — Analogies morales et intellectuelles entre l'artiste et son époque. — Réclamation.

Pierre Paul était donc revenu auprès de sa jeune femme, pour ne plus la quitter. Il dessinait et peignait comme autrefois ; nulle tiédeur, nul engourdissement. Pareil à ces vieux saules, qui, ayant perdu

tout leur bois et ne gardant qu'un reste d'écorce, poussent encore des jets magnifiques, il était plein de séve à un âge où les talents faiblissent et se décomposent. La goutte, par malheur, venait de plus en plus fréquemment suspendre ses travaux, ou le détourner des grands ouvrages. Ses petites toiles, si brillantes, si gaies ou si fines, datent presque toutes de cette époque (1). Il fit alors beaucoup de paysages : quand la vigueur de l'homme diminue, il semble redouter les agitations de la vie sociale et se tourne, avec un plaisir triste et doux, vers cette immense nature, au sein de laquelle il doit bientôt s'abîmer.

Dans les premiers mois de 1635, le maître des couleurs prit part, comme artiste, à une solennité publique. Ferdinand, frère de Philippe IV, chargé du gouvernement des Pays-Bas, allait faire son entrée à Anvers. On voulut célébrer pompeusement sa venue, et on pria Rubens de dessiner les arcs de triomphe sous lesquels il devait passer. Il ne fallait pas moins de onze compositions. Le peintre y laissa en pleine liberté sa manie allégorique, et Michel est assez ingénu pour décrire l'un après l'autre tous les emblèmes. Nous nous garderons de l'imiter. Non pas que le talent de Rubens l'eût abandonné dans cette occasion solennelle : quelques-unes de ses allégories sont magnifiques, notamment celle de la guerre qui sort du temple de Janus. Mais comme ces rapides

(1) La *Fuite de Loth*, petit chef-d'œuvre que possède le Louvre, fut cependant exécuté à une époque antérieure : on y lit la signature et la date suivante : PE. PA. RUBENS FE. A°. 1626.

esquisses ont été gravées par Van Thulden, nous aimons mieux y renvoyer le lecteur (1).

Le 6 avril, le prince était arrivé à la citadelle d'Anvers; le lendemain, il fit son entrée solennelle dans la grande commune, où il eut le plaisir d'admirer les fastidieux symboles, et alla entendre le *Te Deum* à l'église Notre-Dame. Au milieu de la cavalcade et pendant les fêtes qui suivirent, les personnages les plus importants lui furent présentés : Rubens seul ne se montrait pas. Ferdinand surpris en demanda le motif : on lui dit que le peintre était malade de la goutte et retenu au lit. Cette fâcheuse nouvelle lui inspira le dessein de le visiter : il le connaissait depuis longtemps, car il l'avait vu en Espagne et à la cour de Bruxelles. La douleur n'ayant pas affaibli la mémoire de Rubens, ni énervé son esprit, le gouverneur fut enchanté de sa conversation : il ne le quitta point sans peine et, avant de partir, examina sa galerie de tableaux, ses statues, bustes, médailles et camées.

D'autres grands personnages lui avaient rendu visite dans son hôtel avant l'archiduc Ferdinand. Nous avons relaté plus haut celle que lui fit, en 1631, Marie de Médicis, pendant un séjour momentané à Anvers. L'archiduchesse elle-même était venue le

(1) Voici le titre de l'ouvrage : *Pompa introïtus honoris Fernandi Austriaci, Hispan. Infanti, etc...., XV kal. maii, anno MDCXXXV. Arcus, pegmata iconesque a Pet. Paulo Rubenio inventas et delineatas, inscriptionibus ornabat et commentariis illustrabat Casperius Gevartius. Iconum tabulas ex archetypis Rubenianis delineavit et sculpsit Theod. a Thulden, Antwerpiæ, apud Joannem Meursium.* — Certains exemplaires sont datés de 1641, les autres de 1642.

voir au mois de juin 1625, à son retour de Breda, en compagnie de son premier ministre et généralissime Ambroise Spinola, et du prince Sigismond de Pologne (1). Son habitation était, du reste, un local somptueux, dans lequel il pouvait dignement recevoir les têtes couronnées. Très simple du côté de la rue, où les trois corps de logis composant la façade n'avaient, pour ainsi dire, aucun ornement, elle offrait sur la cour et sur le jardin un luxe de décoration extraordinaire : arcades, galeries, bas-reliefs et statues y portaient le faste jusqu'à l'excès, et le style de l'architecture, dans le goût le plus tourmenté de la Renaissance italienne, ne tempérait point cette exubérance. Un portique à trois voûtes menait de la cour au jardin, tracé selon la méthode du moyen âge, avec parterres en broderies, bordures compliquées, tonnelles, rocailles, arbres taillés formant des avenues percées de lucarnes et de fenêtres verdoyantes. A l'intérieur se déployait une magnificence royale. Louis XIII et plus tard Louis XIV auraient pu dormir dans la chambre à coucher, sous le dais du lit somptueux; la lumière y tombait d'une coupole, le parquet et les murs étaient tendus de riches tapisseries, une suite de tableaux ornaient les murailles, dont chacun vaudrait de nos jours une soixantaine de mille francs. La chapelle n'était pas décorée avec moins de splendeur : les pièces d'orfévrerie, les lampes, les toiles, les statues y abondaient comme dans l'oratoire d'un souverain (2).

(1) Michel, page 247.

(2) Deux gravures spacieuses, encadrées d'annexes, montrent cette

Aussitôt après la mort de l'archiduchesse, Ferdinand avait été désigné pour recueillir sa succession politique. Mais avant qu'il prît possession du pouvoir, le roi d'Espagne l'avait envoyé au secours de l'Autriche, avec une armée de quinze mille hommes, bien qu'il fût cardinal. Wallenstein venait d'être assassiné pendant une nuit pluvieuse; l'empereur, qui avait ordonné le crime, mit à la tête des troupes catholiques son héritier, devenu plus tard Ferdinand III. La campagne débuta de la manière la plus heureuse pour les champions de Rome et de la servitude intellectuelle : ils chassèrent d'abord les Suédois de la Bavière, les suivirent dans la Franconie et leur offrirent la bataille près de Nordlingen. Le judicieux Gustave Horn, commandant des forces schismatiques, ne voulait point l'accepter, mais l'impétueux Bernard de Saxe-Weimar triompha de sa prudence. Le combat eu lieu le 7 du mois de septembre 1634. La faiblesse numérique des Suédois et des luthériens allemands, le désaccord des chefs, la situation peu favorable de l'armée, tout aida les ultramontains à remporter la victoire. Après huit heures d'une lutte opiniâtre, les ennemis de Rome furent complétement battus. Vingt mille restèrent sur la place ou tombèrent entre les mains des orthodoxes; parmi les prisonniers se trouvait le général en chef, Gustave Horn. Avec les débris des légions protestantes, Bernard gagna les bords du Rhin; le Cardinal-

demeure sous différents aspects, l'une portant la date de 1684, l'autre de 1692; elle appartenait alors au chanoine Hillewerve, qui est seul désigné sur les estampes; la dernière contient même son portrait.

Infant prit la route de Bruxelles. Il n'apportait en Belgique ni la tolérance, ni la liberté, ni les lumières des temps modernes, mais il y apportait, comme ses prédécesseurs, le goût de la peinture et le sentiment du beau.

La visite faite par lui à Rubens prouve quelles étaient ses dispositions envers le grand homme. Aussi occupa-t-il son pinceau presque sans interruption. Il lui fit exécuter sept ou huit fois son portrait, soit à pied, soit à cheval, et quelques pages historiques, notamment celle qui figure son entretien avec le fils de Ferdinand II, sous les murs de Nordlingen, le 2 septembre 1634. Elle orne maintenant la galerie de Vienne; des personnages emblématiques entourent les deux princes. Le gouverneur commanda au peintre fameux beaucoup d'autres ouvrages, pour son propre compte ou pour le roi d'Espagne. En 1637, par exemple, Pierre Paul reçut 2,500 livres, sur les dix mille livres que devaient coûter dix-huit grandes toiles, destinées au champêtre séjour du Pardo. Il les termina toutes, avec l'aide de Snyders, puisqu'il reçut en 1640, année de sa mort, le complément de la somme. Quatre autres morceaux, peints aussi pour le roi d'Espagne et livrés sans le moindre doute, furent payés seulement à ses héritiers, qui touchèrent 4,200 livres (1).

Dans les derniers mois de 1635, l'artiste avait expédié en Angleterre l'histoire allégorique de Jacques Ier, finie avant le mois de juillet. On avait perdu

(1) Les ordonnances de paiement se trouvent reproduites dans les *Particularités et documents inédits sur Rubens*, page 28.

un temps considérable à solliciter du prince Ferdinand et de la Hollande une exemption de taxes : rien que pour faire sortir de Belgique les tableaux, il aurait fallu payer cinq ou six pour cent de leur valeur, c'est à dire plus de quatre mille livres. Le peintre ne voulait pas supporter ces frais, et le roi Charles y tenait peu. L'auteur avait promis d'aller en Angleterre placer les peintures et les retoucher, s'il y avait lieu. Mais il se ravisa, dans la crainte que la goutte ne l'empêchât de partir, donna chez lui les derniers coups de pinceau, s'arrangea pour que son intervention fût désormais inutile. On ne pourrait s'imaginer quelle longue correspondance nécessitèrent ces préparatifs, la dispense de taxes qu'on voulait obtenir et les précautions qu'exigeait le transport. Charles Ier lui-même s'en occupa de la manière la plus active. On prit enfin le parti de diriger les toiles sur Dunkerque et on pria Rubens d'assister à l'emballement, pour qu'elles n'éprouvassent aucun dommage. Dans le courant d'octobre, elles furent mises en chemin et n'arrivèrent à Londres qu'au mois de décembre. Une somme de trois mille livres sterling, ou soixante-quinze mille francs, avait été stipulée comme prix de ce grand travail. Elle fut payée seulement par fractions en 1637 et pendant la première moitié de 1638. Mais, avant que Rubens en eût touché le solde, le roi d'Angleterre lui envoya une magnifique chaîne d'or, ne pesant pas moins de 82 onces 1/2 (1).

Malgré les accès de goutte qui le forçaient par in-

(1) *Sainsbury*, de la page 191 à la page 205.

tervalles de garder le lit pendant un mois, Pierre Paul semble donc avoir été aussi laborieux, aussi fécond pendant la dernière époque de sa vie que pendant le reste de sa carrière. Non seulement les œuvres considérables dont nous venons de parler ne le fatiguaient point, et surtout ne l'accablaient pas, mais il y mêlait encore de petits travaux, comme pour se délasser. En 1639, par exemple, il fit le portrait de son neveu Gevaerts. Pendant le mois de février de l'année suivante, Gerbier, qu'on avait chargé de conclure une affaire avec Jordaens, comptait si bien sur l'activité de Pierre Paul, qu'il essaya de lui transmettre la commande, pour lui prouver son amitié. Il s'agissait de vingt-deux tableaux, grands et petits, dont on voulait orner, à Greenwich, le cabinet de la reine. Mais le peintre des banquets facétieux avait déjà indiqué ses prix, et il eût été malséant de lui dérober l'entreprise. Gerbier alors proposa de la partager, laissant à Jordaens les morceaux des parois et faisant peindre le plafond, c'est à dire neuf sujets destinés aux soffites, par le chef de l'école. Seulement Rubens demandait juste le double, 480 livres sterling au lieu de 240. Cette négociation, qui se tramait à l'insu de Jordaens, n'était pas très délicate, il faut bien le dire. Le maître comblé d'honneurs et de biens cherchait à supplanter son élève. Un artiste de nos jours, auquel on tâcherait d'enlever ainsi un travail, en garderait un juste ressentiment. Mais la mort qui guettait Rubens, qui le frappa tout à coup, suspendit les démarches, livra la série entière à Jordaens, bientôt arrêté lui-même par les troubles d'Angleterre.

Dans les derniers temps de sa vie, le peintre glorieux put constater à quel point ses efforts pour établir la paix entre Philippe IV et la Hollande avaient été louables et judicieux. La guerre continuait, au détriment des malheureuses provinces belges. Frédéric Henri les attaquait, les entamait par le nord, le cardinal de Richelieu par le midi. Cette Flandre laborieuse et ingénieuse, qui avait été la racine et la tige de la civilisation dans les Pays-Bas, dans la zone septentrionale de la France et même sur les bords du Rhin, perdait chaque jour de ses rameaux, avait l'air d'un arbre encore majestueux, ébranché au dehors par l'ennemi, rongé à l'intérieur par un gouvernement despotique. Au mois de juin 1638, Anvers même fut exposée à un siége, et le grand artiste put voir de loin la fumée de deux combats. Le prince d'Orange avait formé le dessein de prendre la ville, en l'assaillant à l'est et à l'ouest. Il avait, par suite, envoyé le comte Guillaume de Nassau avec six mille fantassins et dix-huit pièces de campagne sur la rive gauche, pour s'emparer des forts de Calloo et de Burcht, puis envahir le faubourg nommé la Tête-de-Flandre. Lui-même devait marcher par la rive droite contre la grande cité. Son auxiliaire s'établit à Calloo, et allait poursuivre son avantage, quand les forces espagnoles lui barrèrent le chemin. Le gouverneur des Pays-Bas orthodoxes, qui les commandait en personne, était un habile homme de guerre, comme il l'avait déjà prouvé à la bataille de Nordlingen. Le 18 juin, les Hollandais, fortifiés par de nouveaux régiments, attaquèrent ses troupes. Une lutte sanglante, où les adversaires se

fusillaient et s'entr'égorgeaient dans l'eau et dans la boue, dura une partie du jour; elle se termina par la défaite des agresseurs. Le comte de Nassau y perdit son fils unique, âgé de 24 ans. Le 19, le cardinal prit ses dispositions pour attaquer l'ennemi sur trois points à la fois. Dans la nuit du 20 au 21, à minuit, sous les rayons de la lune, la bataille commença; elle fut acharnée, horrible : pendant neuf heures, le canon mêla son tonnerre au crépitement de la mousqueterie, aux hennissements des chevaux, à la fanfare des clairons, à la voix des chefs qui commandaient les manœuvres, aux cris et aux gémissements des blessés. Le carnage dépassa toutes les proportions ordinaires : sept ou huit mille cadavres jonchèrent le terrain, le nombre des hommes mis hors de combat fut à peu près égal. Le tiers seulement des milices engagées ne subit aucun dommage. Les bandes espagnoles firent aux Hollandais trois mille prisonniers, enlevèrent quarante-neuf drapeaux, vingt-trois canons et quatre-vingt-cinq bâtiments chargés de munitions ou d'approvisionnements. La perte des Provinces-Unies dépassa deux millions de florins. Les habitants d'Anvers coururent en foule sur le champ de bataille, ramassèrent des armes, des débris de toute sorte, tragiques souvenirs d'une lutte qui aurait pu être un bienfait pour eux, les délivrer de l'oppression étrangère, de l'intolérance catholique et de la langueur où périssait leur commerce, si leurs frères du Nord l'avaient emporté.

Mais comme les Espagnols gouvernaient le pays, on célébra pompeusement leur victoire. Une entrée solennelle du Cardinal-Infant et de ses soudards ré-

jouit, exalta la population. Rubens avait fourni le dessin du char triomphal; son ébauche orne encore le musée d'Anvers, et quand eut lieu, de nos jours, l'inauguration de sa statue sur la Place Verte, on reconstruisit en son honneur le splendide véhicule (1).

Le dernier morceau exécuté par Rubens fut un de ses chefs-d'œuvre. En 1636, George Geldorp, peintre des Pays-Bas fixé à Londres, lui écrivit pour lui demander un tableau d'autel. Rubens le pria de lui donner quelques explications : il s'étonnait de ce qu'une pareille commande lui fût adressée d'un royaume protestant. Geldorp ayant répondu que l'ouvrage était destiné au fameux Jabach, amateur de Cologne, le grand peintre lui écrivit :

« Anvers, le 25 juillet 1637.

« Monsieur,

« J'ai entre les mains votre honorée lettre du dernier jour de juin, qui dissipe tous mes doutes, car je ne pouvais m'imaginer à quelle occasion on avait besoin à Londres d'un tableau d'autel. Pour ce qui est du temps, il me faudrait un an et demi, afin de pouvoir servir votre ami sans gêne ni incommodité. Pour ce qui est du sujet, il conviendrait de

(1) On trouvera de plus amples renseignements sur la bataille de Calloo dans les *Mémoires du prince Frédéric Henri*, dans le livre de Gevaerts que nous avons déjà cité : *Pompa introïtus serenissimi Ferdinandi Austriæi*,, et dans un article de M. Siret (*Journal des beaux-arts*, 15 janvier 1868). Les frères Gilles et Bonaventure Peeters furent chargés par le conseil municipal, en 1639, de représenter la bataille de Calloo ; leur toile, qui leur fut payée 480 florins, se trouve encore à l'hôtel de ville, et comme c'est une œuvre importante, les amateurs et curieux auraient tort de ne point l'aller voir. D'autres artistes ont traité ce sujet, longtemps populaire au bord de l'Escaut.

le choisir d'après la dimension du tableau ; car il y a des sujets qui se traitent mieux dans un grand espace et d'autres qui demandent une proportion moyenne ou plus petite. Si pourtant je pouvais choisir ou désirer un sujet à mon goût, relativement à saint Pierre, je prendrais son crucifiement, où on lui mit les pieds en haut. Il me semble que cela donnerait moyen de faire quelque chose d'extraordinaire. Du reste, j'en laisse le choix à celui qui doit le payer et jusqu'à ce que nous ayons vu quelle sera la dimension du tableau. J'ai une grande affection pour la ville de Cologne, où j'ai été élevé jusqu'à l'âge de dix ans, et bien des fois, depuis tant d'années, j'ai eu le désir de la revoir. Cependant je crains que les difficultés de notre temps et mes occupations ne m'empêchent de contenter ce désir et beaucoup d'autres. Je sollicite donc de tout mon cœur vos bonnes grâces, etc. (1). »

On voit par cette lettre que Rubens ne se hâtait point de répondre à celles qu'il recevait, puisqu'il laissa écouler vingt-cinq jours avant de l'écrire. Geldorp eut le temps d'exercer sa patience. Au mois de mars 1638, il pria un de ses amis, le sieur Lemens, de s'informer et de lui dire où en était la peinture. Rubens satisfit lui-même sa curiosité, le 2 avril.

« Monsieur,

« Ayant appris de M. Lemens, qu'il vous serait agréable de savoir à quel point en est l'ouvrage que j'ai entrepris, par votre ordre, pour un de vos amis de Cologne, je m'empresse de vous faire savoir qu'il est déjà avancé, et j'ai même l'espoir que ce sera un des meilleurs travaux sortis de ma main. Vous pouvez en écrire hardiment à votre ami. Cependant, je n'aimerais pas qu'on me pressât pour le terminer : je prie même qu'on laisse cela à ma disposition et à ma commodité, pour que je puisse l'achever à mon aise, tant je trouve dans le sujet de ce tableau plus de charme que dans tous ceux dont je m'occupe, bien que

(1) Emile Gachet, *Lettres inédites de Pierre Paul Rubens*, pages 275 et 276.

je sois accablé d'ouvrage. Je n'ai pas écrit à votre ami de Cologne, parce que je n'ai dans cette ville aucune connaissance, et il me semble qu'il vaut mieux le faire par votre entremise. Je sollicite donc de tout mon cœur vos bonnes grâces, etc. (1). »

Rubens tarda si bien, prit si bien son temps, que la mort trouva la peinture chez lui, terminée, mais non livrée. Elle fut acquise pour le sieur Jabach, à la vente qui eut lieu dans le logis du grand homme, après son décès. L'artiste expéditif s'était enfin laissé devancer. Le tableau fut offert en don à l'église Saint-Pierre, où on le voit encore. Il est plein de jeunesse, de verve et de fermeté : aucun indice ne trahit sur cette page les défaillances habituelles de la vieillesse. A gauche du saint, un bourreau agenouillé s'occupe à fixer la croix dans le sol : un deuxième, placé à droite, supporte la main gauche du martyr : trois autres lient ses pieds et les clouent. L'attitude insolite du patient, les veines gonflées de sa poitrine et de sa tête, les étranges effets de la lumière qui tombe sur sa figure renversée, les passions qui l'agitent, les efforts des tourmenteurs et leurs postures sont rendus avec une puissance, un bonheur étonnants. Jamais Rubens ne s'était montré plus digne de sa gloire. Comme le motif lui plaisait, il a en outre terminé ce tableau avec un grand soin : les contours sont très nets, et l'on admire la finesse de la couleur.

Pendant qu'il exécutait ses derniers ouvrages, des attaques de goutte réitérées lui donnaient le pressentiment qu'il ne tarderait pas à mourir. On le trouve

(1) *Lettres inédites*, etc, pages 279 et 280.

exprimé dans la lettre suivante, par laquelle il remerciait le fameux statuaire François Duquesnoy de certains présents qu'il lui avait expédiés de Rome :

« Cher ami,

« Je ne puis vous exprimer les obligations que je vous ai pour les modèles que vous m'avez envoyés, ainsi que pour les plâtres de ces deux enfants admirables, dont vous avez orné l'épitaphe de M. Van Huffel, dans l'église de l'Anima. Ce n'est point l'art, c'est la nature même que l'on remarque dans ce marbre ainsi attendri et plein de vie. Que dirai-je des applaudissements universels et bien mérités que vous attire la statue de saint André, que l'on vient de découvrir? Votre gloire et votre célébrité, mon cher ami, rejaillissent sur notre nation entière. Si mon âge et la goutte funeste qui me dévore, ne me retenaient ici, je partirais à l'instant et irais admirer de mes propres yeux des choses si dignes d'admiration. Mais, puisque je ne puis me procurer cette satisfaction, j'espère du moins avoir celle de vous revoir incessamment parmi nous : et je ne doute pas que notre chère patrie ne se glorifie un jour des ouvrages dont vous l'aurez ornée. Plaise au ciel que cela arrive avant que la mort, qui va bientôt me fermer les yeux pour jamais, me prive du plaisir inexprimable de contempler les merveilles qu'exécute cette main habile, que je baise du plus profond de mon cœur (1)!

« Votre très affectionné et très obligé serviteur,

« PIETRO PAUOLO RUBENS.

« D'Anvers, le 17 avril 1640. »

(1) Cette lettre a été publiée par Michel, page 257, et par Smit, page 456. L'original, écrit en français, appartenait en 1761 au prince de Gallitzin, ambassadeur de Russie auprès des Etats-généraux de Hollande : le comte de Cobentzell la lui avait donnée.

Rubens ne se trompait pas en déclarant sa mort prochaine. Pendant tout le mois où il écrivit cette lettre, il fut malade. Le 13, Balthazar Gerbier lui répondait : « J'ai reçu avec un grand plaisir votre longue épitre, qui m'a prouvé que vous n'étiez pas aussi mal qu'on me l'avait dit, car vous en avez tracé les caractères aussi bien que d'habitude. Avec le beau temps qui approche, vous irez, j'espère, de mieux en mieux, et nous pourrons nous embrasser une dernière fois ; je m'apprête à quitter le pays, dès que le roi m'en donnera l'ordre. Nous achetons des malles et faisons des paquets (1). » Le 21, la goutte lui rendait tout mouvement impossible ; mais il se rétablit un peu, et son état n'inspirait plus d'inquiétudes, lorsque, dans les derniers jours de mai, son mal redoubla, compliqué de fièvre. Le 30, un accès de goutte remontée mit fin à son existence. Trois semaines auparavant, il avait donné à sa jeune femme une dernière preuve de tendresse, qui augmenta le nombre de ses héritiers. Il avait, le jour de sa mort, 62 ans et 11 mois. On l'enterra en grande pompe dans l'église Saint-Jacques, sa paroisse. Devant le cercueil marchaient le clergé de cette dernière et le chapitre de la cathédrale; puis venaient les ordres mendiants, avec leur costume grave et pittoresque. A droite et à gauche s'avançaient soixante orphelins, tenant tous un flambeau allumé. Derrière le corps, on voyait la famille du grand homme, la magistrature, la corporation des peintres, une foule de nobles, de commerçants et de riches

(1) Sainsbury, 218.

bourgeois. La population entière formait la haie sur leur passage.

Dans l'église, le chœur était tendu de velours noir depuis le haut des voûtes jusqu'au sol, et on avait paré l'autel de la même manière. Un cénotaphe occupait le milieu de l'enceinte réservée. Les musiciens de Notre-Dame jouèrent pendant toute la messe, accompagnant les psaumes funèbres et le *Dies iræ.* On déposa ensuite la bière dans le caveau des Fourment. Le catafalque resta six semaines debout et six cierges brûlèrent continuellement alentour (1). En reconnaissance des honneurs que l'on s'était empressé de rendre au peintre illustre, sa veuve fit remettre plusieurs sommes aux magistrats, aux deux chapitres, aux ordres mendiants et à la corporation de Saint-Luc.

Ayant sollicité la permission de bâtir une chapelle derrière le chœur de l'église Saint-Jacques, l'évêque et la régence l'y autorisèrent le 14 mars 1642, et elle fit construire la tombe où repose maintenant la dé-

(1) Dans l'obituaire de l'église Saint-Jacques on lit la note suivante, que nous traduisons du flamand :

« Item, le 2, a été célébré le service de messire Pierre Paul Rubens, enterré dans le caveau du sieur Fourment et mort trois jours auparavant. Les messieurs ont contribué tous ensemble aux frais de transport et la quête a produit 9 gros 10 sous. Le convoi a eu lieu le 2 juin, avec soixante flambeaux ornés de croix de satin rouge et la musique de Notre-Dame. Nous avons chanté le *Miserere* avant la messe, puis le *Dies iræ* et d'autres psaumes. Il a été exposé six semaines avec six cierges. Les frais de l'église, fixés d'abord à six livres, se sont montés à 69 gros 3 sous, qui ont été payés. »

Quelques passages de cette note sont mal rédigés et très obscurs ; nous les avons traduits de notre mieux.

pouille du célèbre artiste. Sa pierre sépulcrale est placée devant un autel que décore un de ses tableaux. Il représente la Vierge assise, avec le petit Emmanuel, sous un berceau de feuillages. Un cardinal s'agenouille devant le Fils de l'homme, qui le caresse de la main droite et lui donne sa main gauche à baiser. Saint Jérôme, dans la même attitude, porte un lambel et un livre ouvert, sa traduction des saintes Ecritures probablement. Près du dignitaire ecclésiastique, sainte Madeleine, tenant un vase de parfums, les cheveux épars, les seins nus, ayant pour costume une chemise garnie de dentelles et une robe de satin noir, occupe un marchepied. Signalons encore saint Georges, revêtu d'une brillante armure, qui porte une bannière et foule aux pieds le dragon vaincu. D'autres personnages sans emblèmes ne peuvent être désignés par aucun nom. Quatre anges planent au dessus du groupe principal, offrant à l'épouse mystique et au divin enfant une couronne de fleurs et une branche de palmier. Inutile de dire que la scène pieuse est agencée avec beaucoup d'art.

La tradition affirme que saint Georges a les traits de Rubens, la Vierge ceux d'Isabelle Brandt, et que la seconde femme du peintre lui a fourni le type de Madeleine. Un examen attentif donne raison au témoignage populaire, comme les amateurs pourront s'en convaincre à l'aide de gravures. Les autres similitudes que l'on avait cru voir sont chimériques.

Le peintre n'a guère exécuté d'œuvre plus moelleuse et plus charmante : le coloris joint une vivacité peu ordinaire à une finesse incomparable. C'est avec

un goût digne d'éloges que l'on a choisi cette toile pour figurer sur la tombe de l'artiste. Placée dans la chapelle funèbre, comme une preuve exquise de son génie, elle éveille l'admiration et augmente l'attendrissement du spectateur.

Mais ce que nul ne pourrait deviner, c'est la facture audacieuse de ce tableau. On le déplaça, il y a trois ans, pour le nettoyer, une crasse épaisse ayant fini par l'obscurcir. Le travail terminé, je vis la toile en pleine lumière, avec un prodigieux étonnement. Cette œuvre si harmonieuse à distance est d'une rudesse inouïe, quand on la regarde de près. La couleur y est appliquée par grumeaux, par trainées intermittentes, d'une main si hardie et si sûre qu'un homme de génie seul peut manier ainsi le pinceau, obtenir si témérairement les effets voulus. Les beaux cheveux dorés de Madeleine et les angles intérieurs de ses yeux, par exemple, sont brossés d'une manière qui dépasse toute idée. On fait quelques pas en arrière, et ces yeux vivent, sont pleins d'une molle langueur, cette chevelure que l'on croyait faite avec des bouts de cordes, prend une légèreté, une transparence merveilleuses.

Gaspard Gevaerts, le neveu et l'ami de Rubens, avait composé son épitaphe; mais on négligea d'en parer la pierre sépulcrale pendant plus d'un siècle. Remariée peu de temps après la mort de l'artiste, sa femme avait d'autres préoccupations : elle s'abandonnait tout entière aux voluptés d'un second amour. Ce fut dans l'année 1755 seulement que Jean Baptiste van Parys, chanoine de l'église Saint-Jacques et petit-neveu de l'homme illustre par sa

grand'mère, eut la piété de l'y faire inscrire (1). Nous la traduisons :

Ici repose
Pierre Paul Rubens, chevalier
et seigneur de Steen,
fils de Jean Rubens, sénateur de cette ville.
Doué de talents merveilleux, très docte
et versé dans l'histoire ancienne,
connaissant tous les arts libéraux
et les secrets de la politesse,
il mérita principalement d'être déclaré
l'Apelles de son siècle et de tous les âges.
Il se concilia les bonnes grâces des monarques et des hommes
supérieurs. Philippe IV, roi d'Espagne et des Indes,
le nomma secrétaire de son conseil privé,
et l'envoya dans la Grande Bretagne, en 1629,
auprès du roi Charles Ier.
Il eut le bonheur et la gloire de poser les bases
d'une paix bientôt conclue entre les deux souverains.
Il mourut l'an du salut 1640,
le 30 mai, âgé de soixante quatre ans (2).

Lorsque Rubens cessa de vivre, sa femme etait en-

(1) Michel, page 269 et 270. — Smit donne à la page 364 de son livre le tableau généalogique de la famille Rubens.

(2) Rubens n'avait, le jour de sa mort, que soixante-deux ans et onze mois, comme nous l'avons rapporté : il est bizarre que Gevaerts se soit trompé sur l'âge du défunt en écrivant son épitaphe, dont voici le texte :

« Petrus Paulus Rubenius, eques, Joannnis, hujus urbis senatoris, filius, Steenii toparcha, hic situs est, qui inter cæteras, quibus ad miraculum excelluit, doctrinæ, historiæ priscæ, omniumque bonarum artium et elegantiarum dotes, non sui tantum sæculi, sed et omnis ævi, Apelles dici meruit, atque ad Regum, principumque virorum amicitias gradum sibi fecit. A Philippo quarto, Hispaniarum Indiarumque rege,

ceinte de trois semaines seulement : elle accoucha, le 3 février 1641, de Constance Albertine, qui devint plus tard religieuse au monastère de la Cambre, près de Bruxelles. N'étant âgée que de 26 ans, lorsqu'elle mit au monde cette fille posthume, et se trouvant trop jeune pour rester fidèle à la mémoire du grand homme, elle épousa Jean Baptiste Broeckhoven, chevalier de Saint-Jacques, baron de Bergeyck, envoyé extraordinaire en Angleterre, qui fut créé comte par Charles II et joua dans la diplomatie de l'époque un rôle assez brillant. Hélène oublia Rubens près de lui (1).

Trois jours avant sa mort, le 27 mai, l'illustre dessinateur avait fait son testament, que le notaire Toussaint Gayot rédigea devant témoins. Il y ordonne de saisir une occasion favorable pour vendre publiquement, ou de la main à la main, ses tableaux, statues, médailles et autres curiosités : François Snyders, Jean Wildens et Jacques Moeremans donneront leur avis à cet égard. Mais on aura soin de

inter sanctioris consilii scribas adscitus et ad Carolum I, Magnæ Britanniæ regem, anno 1629 delegatus, pacis inter eosdem Principes mox initiæ fundamenta feliciter posuit. Obiit anno salutis 1640, 30 maii, ætatis 64.

« Hoc monumentum a clarissimo Gevartio olim Petro Paulo Rubenio consecratum, a posteris huc usque neglectum, Rubenianâ stirpe masculinâ jam inde extinctâ, hoc anno M.DCC.LV. poni curavit R. D. Joannes Bapt. Jacobus de Parys, hujus insignis Ecclesiæ Canonicus, ex matre et aviâ Rubeniâ nepos. R. I. P. »

(1) La famille des barons de Bergeyck existe encore à Malines. Que sont devenus les papiers de Rubens, communiqués en 1771 au licencié Michel? Si le temps les a épargnés, il serait désirable qu'un homme plus judicieux en prît connaissance.

réserver les portraits de l'artiste et de ses femmes, puis de les remettre aux enfants de l'une et de l'autre. Hélène Fourment aura en outre, sans rien payer, la toile connue sous le nom de *la Petite Pelisse*. Les dessins faits ou recueillis par le testateur devront être conservés pour celui de ses fils qui voudrait cultiver la peinture, ou, si cette clause ne se trouve point remplie, pour celle de ses filles qui épouserait un peintre célèbre : on attendra ainsi jusqu'à ce que le plus jeune de ses enfants ait accompli sa dix-huitième année. Dans le cas où nul d'entre eux n'aurait le droit de réclamer cette succession particulière, on pourra la vendre comme les autres biens et en distribuer le prix de la même façon (1).

L'héritage du peintre était considérable. On trouva dans son cabinet six chaînes d'or, auxquelles étaient appendues autant de médailles, présents de divers monarques : le cordon de chapeau garni de diamants, qu'il tenait du roi d'Angleterre, plusieurs bagues de grande valeur et d'autres bijoux précieux, qui tous lui avaient été offerts par des souverains et des souveraines. Mais ces dons avaient bien moins d'importance que sa galerie de tableaux : elle se composait de 319 peintures, parmi lesquelles il y en avait 93 de sa main. Ce serait de nos jours une collection royale. On y admirait dix toiles de Titien, six Paul Véronèse, six Tintoret, douze morceaux de Breughel le vieux, dix d'Antoine van Dyck, neuf de Saltleven et dix-sept d'Adrien Brauwer. Elle contenait aussi, chose remarquable ! vingt portraits du Titien copié par Ru-

(1) Smit, page 459, donne le texte flamand de cet acte.

bens. Ces œuvres merveilleuses, où l'idéal lutte puissamment contre le réel, l'avaient beaucoup frappé; pour les étudier de plus près, il en fit de savantes reproductions. Je passe sous silence les bustes, les statues, les ivoires, les médailles, les coupes d'agate et les autres raretés.

La famille avait d'abord l'intention de vendre aux enchères tous ces objets précieux, mais d'illustres amateurs se les étant disputés, il fut inutile de provoquer une licitation et d'enrouer les crieurs. Les principaux concurrents furent le roi d'Espagne, l'empereur d'Allemagne, le roi de Pologne, l'électeur de Bavière et le cardinal de Richelieu, qui acheta une grande partie des meilleurs tableaux. Les gemmes et camées, collection d'une très haute importance, fut acquise tout entière par Philippe IV, aussi bien bien que les médailles et les sculptures en ivoire.

Plusieurs toiles n'avaient pas été mises sur le catalogue. La veuve se proposait même de ne point les laisser voir « par modestie et scrupule, nous dit Michel dans son style barbare, pour les grandes nudités des figures dont elles étaient composées, craignant de scandaliser les yeux et les cœurs chastes, par des objets piquant la sensualité, et égaux à la plus belle nature, qui, par des contemplations indécentes, auraient pu blesser la pureté de l'âme. Même elle cacha ces pièces dans une place retirée de sa maison et forma le projet de les sacrifier au feu; les deux plus éclatantes de ces pièces étaient un Bain de Diane, dont les figures étaient plus que demi-nature, l'autre de hauteur humaine représentait les trois

Grâces. » C'est ainsi que l'on écrivait le français en Belgique, à la fin du siècle dernier.

Mais la chaste veuve se laissa tenter par le cardinal de Richelieu ; elle lui céda pour trois mille écus la *Diane au bain;* l'acquéreur trouva la peinture si belle qu'il fit offrir à la vertueuse douairière une montre d'or garnie de diamants. *Les Trois Grâces* passèrent dans la collection de Charles Ier.

La vente de tous ces objets réunis donna une somme de 280,000 florins, argent de Brabant, ou 602,000 livres.

Le fils aîné de Rubens, cet Albert dont nous avons déjà parlé, qu'il recommandait si affectueusement à Gevaerts, hérita du goût de son père pour l'étude, mais non de son génie pittoresque. Nommé secrétaire du conseil privé, il borna là son ambition : il aimait avant tout le calme, les livres et l'entretien des savants. L'archéologie semble avoir été son occupation favorite. Aussi écrivit-il un mémoire sur le célèbre camée figurant l'apothéose de Tibère, reçu dans l'Olympe par Auguste : Pierre Paul avait fait exécuter des planches pour cet ouvrage, car on en trouva six chez lui après sa mort, représentant vingt et une pierres sculptées, parmi lesquelles on remarquait celle que nous venons de décrire. Albert rédigea encore un traité sur les costumes des anciens et sur le laticlave. Ses cousins germains paternels, Philippe Rubens le fils et Gaspard Gevaerts, publièrent ces deux morceaux, imprimés en 1665 dans l'établissement du fameux Plantin. Albert expira de douleur, à la suite d'un cruel accident. Son fils, qui donnait les plus belles espérances et qu'il aimait beaucoup,

ayant été mordu par une petite chienne enragée, mourut à la fleur de l'âge. Le malheureux père fut incapable de supporter cette catastrophe. On l'enterra bientôt près du grand Rubens, dans l'église Saint-Jacques, et l'on grava sur sa pierre sépulcrale :

Ci-gît Albert Rubens, fils de Pierre Paul, qui siégeait dans le conseil privé du roi catholique; personne ne connaissait mieux que lui toute la littérature des belles époques, l'histoire grecque et romaine, les antiquités. Il mourut au milieu de sa carrière, l'an du salut MDCLVII, aux calendes d'octobre, âgé de XLIII ans.

Ce double décès accabla tellement sa femme qu'elle succomba peu de temps après. On la coucha sous la même pierre, où l'on grava son épitaphe à la suite de la précédente :

Dame Clara van der Mont, malade du regret d'avoir perdu son mari, lui ayant à peine survécu un mois, repose à jamais dans cette chapelle de pieuse fondation : elle mourut âgée de XXXIX ans. *Requiescat in pace* (1).

Un fait glorieux pour Rubens, c'est l'influence considérable qu'il a exercée en Espagne. On a vu dans quel état misérable il y avait trouvé l'art du coloris, à l'époque de son premier voyage. Quand il y retourna, couronné par le succès, tous les yeux s'arrêtèrent sur lui, et les peintres crurent ne pouvoir mieux faire que d'imiter cet éclatant modèle. » On semble d'accord en Espagne, dit M. Jean Rousseau, pour avouer que le talent de Velasquez a dû sa plus

(1) Papebrochius : *Annales antwerpienses*, tome IV, pages 405 et 406. — Jean Chifflet : *De Aquensi Virgine dissertatio*.

brillante transformation et sa forme définitive au voyage que Rubens fit en Espagne. Il y avait longtemps que les deux maîtres étaient en correspondance suivie. Rubens arrive à Madrid le 3 août 1628. Pendant les neuf mois que dure son séjour, Velasquez ne le quitte pas. C'est avec Rubens qu'il étudie les admirables collections rassemblées alors à l'Escurial, et où foisonnaient les maîtres flamands. C'est encore sur le conseil de Rubens, — et sans doute en suivant ses indications, — qu'il complète ses études par un voyage en Italie, voyage où son attention se porte surtout sur l'école vénitienne, qui avait jadis arrêté si longtemps le maître flamand. Du reste, on n'a qu'à examiner les Velasquez du musée de Madrid, pour être frappé des différences qui séparent ceux qui sont antérieurs à Rubens de ceux qui suivirent sa visite et ses leçons. Évidemment, c'est de Rubens que datent ses plus belles qualités, la liberté charmante et cavalière de son exécution, la souplesse merveilleuse de ses teintes, la fraîcheur et la lumière délicieuses qui le distinguent entre tous les maîtres du monde, et l'austère Pacheco, son beau-père et son premier maître, ne lui avait appris rien de pareil. »

Outre son histoire, Pierre Paul a sa légende, comme tous les grands hommes ; on en trouve quelques épisodes dans Campo Weyerman. A une fête annuelle d'Anvers, rapporte le biographe, vint un dompteur d'animaux qui possédait un magnifique lion, avec lequel il jouait, luttait et faisait divers tours. Le grand peintre ayant eu le désir de voir ce tyran des solitudes africaines, le trouva si rare dans son espèce, qu'il pria son conducteur de l'ame-

ner chez lui, pour qu'il le dessinât dans plusieurs postures. Comme il était occupé de cette besogne, l'animal se mit à bâiller et à tordre sa langue d'une manière tellement pittoresque et singulière, que Rubens se hâta d'en prendre une esquisse, voulant ainsi le retracer quand il composerait un de ses tableaux de chasse. Pendant qu'il crayonnait, il demanda au bateleur s'il ne pourrait pas faire exécuter à sa bête le même mouvement, et lui promit une bonne récompense. Le maître du lion le chatouilla sous la mâchoire : il ouvrit de nouveau sa terrible gueule. Mais ayant répété l'épreuve trop souvent, le quadrupède impatienté lui lança des regards effroyables. Son cornac dit alors à Rubens qu'il serait dangereux de continuer cet exercice, que son lion était fier comme un noble castillan et gardait le ressentiment d'un outrage comme un inquisiteur; il ne fallait donc point s'exposer à ses vengeances. Cette observation effraya Rubens ; il quitta son chevalet, déposa ses esquisses dans une chambre voisine et fit remettre au dompteur le salaire convenu, le priant d'emmener sa bête le plus tôt possible.

Mais la fantaisie de l'artiste devait causer la mort du pauvre diable. Il conduisit à Bruges le superbe animal, qui lui gardait rancune de ses familiarités. Un grand nombre de spectateurs étant un jour entrés dans la cabane, le propriétaire, ravi de cette affluence inattendue, exécuta ses prouesses avec moins de circonspection que d'habitude. Tout à coup le lion s'emporte, renverse son maître, et, le tenant sous lui, la griffe ouverte, lui montre les dents d'une manière formidable. L'homme cherche adroitement à se lever

et à s'enfuir, mais le lion, lui appuyant ses pattes antérieures sur la poitrine, le presse au point de lui couper la respiration. Baigné d'une sueur froide, il n'eut que la force de prier à voix basse une personne d'aller quérir aussi vite que possible un morceau de chair crue. La viande étant apportée, le lion ne daigna pas même y jeter les yeux. Un savant de la troupe dit alors qu'il fallait placer un coq devant la bête frénétique, le cri du coq terrifiant les animaux de son espèce. Ce moyen échoua comme le premier. Pour dernière ressource, le nomade entrepreneur de spectacles conjura les assistants de se procurer deux arquebuses et de viser le lion à la tête, qu'autrement il allait étouffer ou être dévoré. On perça en effet le monstre de deux balles, mais à peine eut-il senti la blessure qu'il arracha l'épaule et le bras gauche du bateleur, puis, poussant un cri effroyable, tomba mort sur le cadavre de sa victime.

Si cette anecdote n'est point fausse, elle achève de démontrer, ce que prouvent d'ailleurs les chasses de Rubens, qu'il étudiait fidèlement les animaux d'après nature.

Pour donner de lui une idée complète, il est nécessaire de montrer ses corrélations avec son époque, avec l'esprit général qui la vivifiait. Deux tendances dominantes se manifestent en Europe au dix-septième siècle, dans ce coin du monde qui est souvent pour nous le monde entier. L'intelligence humaine, lasse du sombre moyen âge, se tourne vers les riantes cimes de l'Olympe et les mers étincelantes de la Grèce ; elle contemple avec joie les poétiques lointains de l'Hellade. Savants, littérateurs, philosophes, res-

tent perdus au milieu de cette vision. Imitant l'exemple donné par le siècle antérieur, ils fouillent les textes comme une poussière d'où la vie doit sortir. Les poètes de Louis XIII et de Louis XIV cherchent l'inspiration sous les platanes, sous les oliviers de la Grèce. La France et l'Italie s'abandonnent surtout à ce curieux amour, à cette violente adoration de la sibylle antique.

Mais tandis que les uns, sortant de l'Église, descendent dans les tombeaux, pour demander aux peuples morts la science et le génie, les autres interrogent la nature, cette mère puissante qui inspirait les grands penseurs défunts et qui doit inspirer les vivants. Elle seule renferme le secret de toutes choses : l'intelligence la plus profonde, les systèmes les plus vastes ne sont que de faibles lueurs éclairant quelques atomes, quand on les compare à l'Être universel dont les attributs infinis remplissent et décorent l'immensité. Malheur aux nations qui se détournent de cette inépuisable source, qui veulent tirer de phrases nécessairement restreintes la solution des problèmes éternels! Le savoir humain est un flot toujours mouvant; il bat sans cesse de nouvelles plages, et rien ne peut limiter ni suspendre cette marée continue. Pour s'arrêter, il faudrait qu'elle eût envahi l'espace incommensurable. Or, ce but de nos désirs, de nos efforts, nous ne l'atteindrons jamais.

Les esprits les plus vigoureux du seizième et du dix-septième siècle, se précipitèrent donc avec joie dans l'océan de la nature. Télésio, Campanella, Bacon, Galilée, Descartes, Gassendi, Newton et

Locke cherchèrent au sein même du grand tout le mot de l'énigme générale et des énigmes particulières. Un homme plus robuste encore s'enivra d'une si belle étude. Le juif Spinosa, compatriote de Moïse et du Christ, dédaignant toutes les traditions, toutes les inventions philosophiques ou religieuses, aborda sans détour la substance unique, dont le monde lui paraît la forme et non point l'ouvrage. Né entre Bacon et Spinosa, Rubens fut le poète plastique de cette évolution intellectuelle, qui n'eut pas de poète littéraire. La nature le plongea aussi dans une ébriété puissante. Il l'adora, il la peignit sous ses faces les plus diverses. Il ne crut point devoir choisir entre ses manifestations, puisqu'elle ne les choisit point elle même. Comme elle laisse fatalement déborder la vie de ses abîmes, le peintre laissa déborder sa force créatrice. Elle engendra un magnifique univers, plein de contrastes, de variété, de splendeur et de ténèbres, image de l'univers qui nous entoure et mêle la joie à l'inquiétude, la séduction à la terreur.

N. B. Mon travail sur *Rubens et l'école d'Anvers* ayant été réimprimé à part en 1854, le volume venait de paraître, lorsque mon éditeur reçut, le 19 septembre, le billet suivant :

« Monsieur Delahays,

« La *Revue des Deux Mondes* désirant parler du livre de M. Michiels sur Rubens, seriez-vous assez bon pour en remettre au porteur un exemplaire.

« Votre très humble serviteur,

« GERDÈS. »

Ce Gerdès était le premier commis de M. Buloz. Bien que je fusse certain d'être traité avec insolence et mauvaise foi par quelque bavard de la société d'admiration mutuelle, je fis donner le volume, me souciant peu des attaques payées que commande un ancien garçon imprimeur, sans éducation et sans sans savoir-vivre, auquel la ruse tient lieu d'intelligence et d'autre chose encore. Je pensais donc être bientôt apostrophé dans la *Revue de l'autre monde* avec ce bon goût, cette délicatesse, dont Victor Hugo, Lamennais, Balzac, Pierre Leroux, Michelet, George Sand et une foule d'autres avaient fait l'épreuve avant moi. Grande fut ma surprise, lorsqu'en jetant les yeux sur le numéro du 15 octobre, j'y vis un article intitulé : *Rubens, sa vie et ses œuvres*, et signé Gustave Planche. Mon nom n'y était pas mentionné, mais, en revanche, combien ce morceau m'intéressait ! J'y retrouvais le résultat de mes études, les faits nouveaux publiés par moi, mes appréciations, mes idées, presque mes phrases. C'était un abrégé, non pas de mon livre, qui a six cents pages et déroule toute l'histoire de l'école d'Anvers, les graveurs, architectes et sculpteurs compris, mais de mon étude sur le chef de l'école. M. Planche n'ayant eu mon volume que le 20 septembre, et son article se trouvant placé en tête de la *Revue*, comme un morceau de choix, il n'avait guère pu faire de recherches pour son propre compte; il n'avait eu que le temps bien juste de résumer et de s'attribuer une partie des miennes.

Vers le 10 octobre, dans la rue où je demeurais et demeure encore, je l'avais rencontré vêtu de neuf,

habit, gilet, pantalon et chapeau : il avait même des chaussures en bon état, lui qui devait une partie de sa réputation à ses souliers éculés. Ce phénomène insolite m'avait paru inexplicable ; la lecture que je venais de faire me donnait le mot de l'énigme : il s'était rhabillé de pied en cap avec le prix de son article, c'est à dire avec mon volume !

Aussitôt que j'eus constaté la déprédation, j'écrivis à M. Buloz :

« Je vous prie, et au besoin, je vous requiers d'insérer dans le prochain numéro de votre *Revue* la lettre suivante :

« Monsieur,

« Le 19 septembre dernier, vous avez envoyé demander à mon éditeur un exemplaire gratuit de mon livre intitulé : *Rubens et l'école d'Anvers*, sous prétexte que la *Revue des Deux Mondes* en rendrait compte. Au lieu d'un compte rendu, impartial ou hostile, vous avez publié, le 15 octobre, un article signé Gustave Planche, dans lequel je ne suis pas même mentionné. Or, cet article n'est qu'un abrégé de mon travail sur le chef de l'école anversoise. Votre rédacteur y exploite sans scrupules les résultats de mes recherches, les faits nouveaux publiés par moi, mes interprétations, mes idées et mes jugements. Je proteste contre cette spoliation littéraire, dont je vais mettre les preuves sous les yeux du public.

« J'ai l'honneur de vous saluer. »

Cette réclamation adressée à un homme déloyal resta sans effet, comme on pense bien.

Mais j'ai autre chose à faire, pour le moment, que de constater un délit de soustraction frauduleuse. Le lecteur verra la suite de l'aventure à la fin de ce volume, dans les notes et suppléments.

CHAPITRE XIII

CONDISCIPLES DE RUBENS

HENRI VAN BALEN. — Contre-sens qui l'a fait croire élève d'Adam van Noort. — Il appartenait à une ancienne famille d'artistes et dut apprendre la peinture chez Martin de Vos. — Son voyage en Italie. — Après avoir imité au delà des Alpes le style méridional, il reprit dans les Pays-Bas la manière de son maître. — Incidents biographiques. — Timide exécution, froide élégance, calme volupté, qui distinguent ses travaux. — SÉBASTIEN VRANCX, véritable condisciple de Rubens chez Adam van Noort. — Sa vie et ses ouvrages. — Ses tableaux sont devenus très rares. — PIERRE SNAYERS, son élève, en a, au contraire, laissé un grand nombre. — Il peignait tantôt des batailles et tantôt le paysage. — Manière conventionnelle qu'il avait adoptée. — Injuste admiration de ses contemporains. — C'était un homme médiocre et heureux, dont les œuvres factices n'intéressent pas les connaisseurs. — Méprise par laquelle on a toujours confondu Sébastien Vrancx avec SÉBASTIEN FRANCKEN.

Deux artistes, Henri van Balen et Sébastien Vrancx, passent pour avoir été les condisciples de

Rubens dans l'atelier d'Adam van Noort ; mais le premier ne doit cette réputation qu'à un contre-sens d'Houbraken, adopté par tous les biographes et rédacteurs de catalogues qui l'ont suivi. « Van Balen, dit-il, fut l'élève d'Adam van Noort, *d'après le témoignage de Karel van Mander.* » Or, voici la phrase de Karel : « Il y a aussi à Anvers un Tobie Verhaegt, délicat et habile peintre de paysages, et Adam van Noort, dont les figures sont très belles; et de plus Henri van Balen, et Sébastien Vrancx, lequel a étudié chez Adam van Noort, est maintenant âgé d'environ trente et un ans et peint d'une manière agréable la campagne, les chevaux et les personnages (1). » Les détails que contient cette dernière phrase s'appliquent à Sébastien Vrancx uniquement; il n'y a pas : *qui ont étudié*, mais *lequel a étudié*.

Si Van Balen ne reçut pas les mêmes leçons que Pierre Paul, il vécut de son temps, fut le collaborateur de son ami intime Brueghel de Velours l'ancien, le premier maître de Van Dyck et de François Snyders. Le moment est donc venu de nous occuper de lui, avant de passer en revue la magnifique légion disciplinée par Rubens.

Il semble avoir appartenu à une ancienne famille d'artistes, comme beaucoup de peintres flamands, le régime des corporations attachant les individus, de père en fils, au même genre de travail. Les archives de la ghilde anversoise mentionnent un Pierre van

(1) *Van geliiken Hendrik van Balen en Sebastiaen Vranks, die geleerd heeft by Adam van Noort, en nu omtrent* 31 *jaaren oud is, bevallig in landschap, paarden en beelden* (tome II, pages 178 et 179).

Balen, reçu franc-maître en 1464; un second Pierre van Balen, admis comme élève, en 1532, chez Goswin van Heryst; Ferdinand van Balen, dont l'apprentissage commença, en 1561, dans l'atelier de Pierre Aertsens, et dont on baptisa dans l'église Sainte-Walburge, le 25 avril 1565, un héritier que l'on nomma Jean. Les *Liggeren* néanmoins, qui ne soufflent mot du noviciat de Henri van Balen, ne le déclarent point fils de maître, quand ils relatent son immatriculation.

L'année où il vint au monde est inconnue, mais les probabilités donnent lieu de croire que ce fut en 1570. La date de 1560, qu'Immerzeel et d'autres écrivains ont adoptée au hasard, choque les vraisemblances et ne s'appuie sur aucun témoignage. Henri van Balen ayant obtenu en 1593 seulement le titre de franc-maître, il aurait eu à cette époque trente-trois ans, si on admettait l'hypothèse que je repousse. Les vocations, dans les Pays-Bas, et surtout à Anvers, étaient bien plus précoces. Cette supposition chronologique le ferait aussi marier beaucoup trop tard.

La même incertitude qui règne sur l'époque de sa naissance, règne sur le lieu où il vit le jour. Avec un zèle digne d'éloges, M. Théodore van Lérius a compulsé inutilement tous les registres baptismaux d'Anvers, depuis 1560 jusqu'à l'année 1571, pour y trouver son inscription. En 1570, la persécution espagnole étant dans toute sa rage, la famille de notre artiste avait probablement quitté la ville, où elle ne revint qu'après le départ du féroce et inepte duc d'Albe.

Puisque Adam van Noort ne présida point aux

débuts de Henri, quel maître lui donna des leçons? Nul texte ne nous l'apprend, mais ses tableaux le signalent par un témoignage des plus manifestes : ils désignent Martin de Vos comme l'artiste qui forma son talent. Ce sont les mêmes carnations blanches et laiteuses, glacées de tons roses, la même élégance mignarde, la même froideur lymphatique partout répandue, la même absence de verve et d'expression dans les personnages. Tout connaisseur qui voudra examiner à Anvers les nombreuses toiles de Martin et les productions de Van Balen, spécialement les deux concerts d'anges (1), adoptera mon opinion. Outre les caractères mentionnés tout à l'heure, les pages de l'élève lui offriront les types efféminés, la coquetterie d'ajustements et la diversité de couleurs affectionnés par le maître.

Quand il eut terminé son noviciat, le jeune Van Balen prit le chemin de l'Italie, pour suivre la mode à laquelle les Flamands du seizième siècle obéissaient avec une inflexible régularité. Il fit un long séjour dans la ville des papes, dessinant les restes de l'art antique, imitant et copiant les œuvres des grands peintres modernes. A quoi ces études lui servirent-elles? Absolument à rien, car elles ne modifièrent et n'accrurent pas son talent, qui continua de refléter comme un miroir le style calme et précieux de Martin de Vos. Peut-être seulement la patrie de Virgile et d'Horace lui communiqua-t-elle un goût plus prononcé pour la mythologie et pour les figures sans vêtements.

(1) N°s 250 et 252.

Un morceau d'élite, néanmoins, paraît prouver que son talent fut soumis à l'action des peintres méridionaux, pendant son séjour au delà des Alpes. « Le seul petit tableau flamand vraiment très sympathique des musées florentins, dit M. Jean Rousseau, est un Van Balen roulant sur un sujet religieux, le *Mariage de la Vierge*. Il a ceci de curieux qu'il résume les diverses influences qu'un artiste flamand pouvait subir, dans son pèlerinage à travers l'Italie. Le pontife qui officie porte un superbe costume d'un ton d'or bruni, à grands ramages noirs, qui semble avoir été pris dans le riche vestiaire de Paul Véronèse. La Vierge est vêtue d'une robe rose, qui rappelle les belles laques du Titien. Au bas des degrés du temple, une grande femme est assise à terre, tenant un enfant sur ses genoux; celle-ci nous enlève à Venise; elle est d'une élégance dégingandée et d'une tournure toutes florentines, Du reste, point de dissonnances dans cette diversité; jamais pastiche ne fut plus habile et ne réussit à déguiser ses emprunts de pièces et de morceaux dans une plus gracieuse harmonie; il ne manque aux types qu'un caractère plus accentué pour que ce charmant tableau soit un petit chef-d'œuvre. En tout cas, je n'en connais pas de plus agréable dans l'œuvre de Van Balen, » N'est-il pas étrange qu'après avoir imité de cette façon les peintres italiens, il n'ait gardé aucune trace de leur manière?

Quand il fut de retour dans les Pays-Bas, le jeune artiste chercha autour de lui une compagne de ses bons et de ses mauvais jours. Le 9 septembre 1605, ayant pour témoin Gaspard Briers et maître Jean

Pape, ancien échevin de la commune, il épousa dans l'église Saint-Jacques Marguerite Briers. En 1609-1610, il fut nommé doyen de la corporation de Saint-Luc, en 1613 doyen de la ghilde des Romanistes.

Sa femme ne lui donna pas moins de huit enfants, baptisés sans exception à l'église Saint-Jacques. Tous ne méritent point que l'histoire s'occupe d'eux. Une des filles, Madeleine, tenue sur les fonts le 29 septembre 1607, avait pour parrain Jean Brueghel de Velours le père. Le troisième, le cinquième et le sixième fils, Jean, Gaspard et Henri, cultivèrent la peinture et nous intéressent à ce titre. Marie van Balen, filleule de Rubens, qui la présenta au curé le 8 mars 1618, avec Marie de Sweert, épousa en 1635 le fameux Théodore van Thulden. Le père de cette abondante postérité demeura donc toute sa vie dans la paroisse Saint-Jacques, où il occupait, Longue-rue-Neuve, une maison nommée l'*Homme sauvage*, d'après une enseigne qui la singularisait. On y voit encore, sur la cheminée, un tableau de sa main, figurant la vanité des choses d'ici-bas (1).

Le peu de détails qu'on trouve çà et là sur Van Balen sont arides ou insignifiants. Qu'il ait coopéré, en 1618, avec Brueghel de Velours l'ancien, François Francken le jeune et Sébastien Vrancx, à un écusson entouré d'une guirlande fleurie et animé de petites figures, un si mince travail ne nous intéresse guère, bien qu'il ait remporté le prix de peinture, dans un concours ouvert par la chambre du Rameau

(1) La maison porte le n° 78 (sect. 3). Elle appartient à M. Reinwit, habitant d'Anvers.

d'olivier (1); qu'il ait fait don, en 1619, d'un habillement de satin noir, bordé d'argent, à une autre chambre de rhétorique, celle de la Giroflée, qui le comptait parmi ses membres, cela ne nous intéresse pas beaucoup plus. Mais, dans la disette de renseignements où nous sommes, il faut nous contenter des lueurs vagues, des mesquines informations que le temps a laissées arriver jusqu'à nous.

En 1620-1621, la fabrique de Notre-Dame lui paya 500 florins, pour le modèle d'un grand vitrail destiné à la façade du transept méridional. Le haut de ce carton représentait la Vierge entourée d'anges; le bas, un prie-Dieu où Philippe III, roi d'Espagne, était agenouillé devant un crucifix. Le patron fut exécuté sur verre, l'année même, par Jean Baptiste van der Veken. Il fut enlevé en 1803, pendant l'occupation française.

Le 18 avril 1621, Henri van Balen fit don de 50 florins à l'église Saint-Jacques, où tous ses enfants avaient été baptisés, où devaient un jour être abrités ses restes. En 1627, il y fut précédé par sa mère, dont le glas funèbre coûta six florins; l'artiste paya la même somme pour les tentures déployées dans le chœur.

Peu de temps après, on les déploya de nouveau à son intention, car il mourut le 17 juillet 1632; il fut enterré avec le luxe d'un service de première classe. Sa veuve lui fit élever un monument de marbre noir et de pierre blanche, où elle alla le rejoindre six ans

(1) Nous avons déjà parlé de cet écusson dans le cinquième volume, pages 360 et 361.

après, la vie l'ayant abandonnée le 23 octobre 1638. Ce monument existe encore et n'a subi aucun dommage; il est orné de têtes de chérubins et de lampes sépulcrales, taillées par l'habile ciseau d'André Colyns de Nole. Trois peintures le couronnent, offrant aux spectateurs un Christ s'élançant de la tombe, et les portraits des deux hôtes couchés plus bas. La *Résurrection*, où l'on observe au premier coup d'œil la touche fine et délicate de Van Balen, est un des meilleurs morceaux qu'il ait peints. Le prophète de la loi nouvelle, portant la bannière victorieuse, monte au ciel avec une remarquable légèreté, comme les frêles vapeurs qui se détachent des collines et vont grossir les nuages. Encadrée d'une barbe brune et de longs cheveux, sa figure est charmante de type et surprend les connaisseurs par sa noble expression, par son air inspiré : une verve inattendue a électrisé l'auteur, pendant qu'il exécutait ce morceau. Une gloire environne le Messie, auquel le peintre a sacrifié tout le reste du tableau : on n'y remarque guère que le visage d'un soldat romain, bouleversé par la terreur.

Les portraits de Van Balen et de sa femme, attribués inconsidérément au pinceau de Van Dyck, sont l'œuvre du défunt, comme le prouvent la facture minutieuse et le grain du coloris. Le travail offre exactement les mêmes caractères que dans le tableau placé auprès. Pour ne point l'avoir observé, il fallait une furieuse envie d'ajouter une sottise aux flots d'erreurs qui submergent l'histoire des beaux-arts. Un fait singulier, c'est que le peintre aux images riantes et coquettes, a une tête grave, un peu triste, avec un grand front, de vastes joues, des chairs pâles et

mates; sa femme, d'un type assez spirituel, semble avoir aussi vécu dans les austérités : l'œil, le nez, le front, la bouche annoncent de l'intelligence.

Au dessous des trois tableaux est gravée cette épitaphe, mal copiée par Descamps :

Christo resurgenti sacr.

Integræ vitæ viro, pictori eximio,

Henrico van Balen,

cujus virtutem prudens imitabitur posteritas, penicillum mirabitur longior ætas. Margareta Briers conjugi 17 jul. 1632 denato poss. et obiit 23 octobris a° 1638.

Horum tuique memorem vult, benigne lector, beata Spes mortalium.

C'est à dire :

Au Sauveur ressuscité ;

A l'homme d'une vie intègre, au peintre excellent,

Henri van Balen,

dont la sage postérité imitera la vertu, dont on admirera plus longtemps encore le pinceau. A son époux, mort le 17 *juillet* 1632, *Marguerite Briers a fait élever ce monument, et décéda elle-même le* 23 *octobre* 1638.

L'Espoir fortuné des mortels, bienveillant lecteur, veut que tu te souviennes d'eux et de toi-même.

Le musée de Dresde contient huit tableaux faits par Van Balen tout seul, que l'on a placés côte à côte, et deux toiles peintes en collaboration avec Jean Brueghel de Velours, le père. Ces travaux ainsi rapprochés mettent en évidence la manière de l'auteur. Le soin et la timidité de l'exécution, la fine pâte et

le lustre du coloris montrent tout d'abord un artiste du seizième siècle attardé dans le dix-septième. Le style remonte vers la miniature plutôt qu'il ne descend vers la méthode libre et hardie de la nouvelle école ; mais il s'identifie avec cette dernière par la science anatomique et par l'esprit mondain. Conformément au goût de son époque, Van Balen cherchait des motifs un peu lestes, qui lui permettaient d'exposer à la vue toutes sortes de nudités. Ses jolies femmes, très peu vêtues, peintes de nuances coquettes et rehaussées par des fonds vigoureux, chatouillaient les passions libertines de ses contemporains, et eussent offensé la pudeur des vieux artistes. Les compositions de Henri ne sont d'habitude ni ingénieuses ni profondes ; quand on y cherche une idée ou un sentiment, on est désappointé. L'artiste inventait ses tableaux comme un ébéniste invente un meuble : il n'aspirait qu'à trouver d'élégantes combinaisons matérielles, qu'à flatter les yeux par des agencements pittoresques. Cette absence complète de pensée, jointe à un calme excessif, révélant l'homme du Nord trempé dans la brume, et une exécution agréable qui ne devient jamais frappante, classent Van Balen parmi les hommes secondaires, incapables d'émotions fortes, bannis pour toujours de la sphère des hautes conceptions. Quand on veut analyser une de ses images, on ne tarde pas à voir que l'on perd son temps. Les œuvres pieuses de Henri van Balen sont aussi tranquilles, aussi dépourvues d'initiative que ses productions mythologiques (1).

(1) Le n° 1008 du musée de Dresde, figurant sainte Catherine

Ce maître paisible eut souvent pour collaborateur Jean Brueghel de Velours l'ancien, autre artiste soigneux et d'un flegme imperturbable. Voyez, par exemple, son tableau du Louvre qui figure la bataille d'Arbelles. Ce n'est point, comme d'ordinaire, un épisode choisi entre mille pour représenter symboliquement une lutte mortelle. De nombreux bataillons se pressent sur la toile, les armées couvrent les pentes de deux collines, adossées à des montagnes bleuâtres, chargées elles-mêmes de forêts d'azur. La mêlée est furieuse, ou plutôt devrait l'être, car les antagonistes semblent lutter avec acharnement. Mais comme leurs attitudes sont paisibles, comme leurs figures sont somnolentes! Avec quelle tranquillité lymphatique le peintre a fini, soigné jusque dans les détails les hommes et les chevaux! Comme il a minutieusement exécuté les feuillages du second plan! Une affinité secrète le prédisposait à devenir le compagnon de Henri van Balen.

Aussi les morceaux qu'ils ont traités ensemble sont-ils nombreux : on en trouve dans presque toutes les galeries. Le Louvre en possède un, sinon deux. Le premier, qui forme une image emblématique de l'Air, nous montre la déesse Uranie au milieu des nuages, tenant sur son index un perroquet blanc à aigrette jaune ou cacatoès; autour d'elle se jouent

d'Alexandrie, couronnée par le petit Jésus que porte sa mère, a la plus grande analogie avec la facture de Henri van Balen ; le catalogue cependant l'attribue à Erasme Quellyn le vieux, qui peignait d'une manière toute différente, mais dont personne n'avait étudié le style, avant l'époque où je l'ai caractérisé.

des amours et tient séance un véritable congrès d'oiseau. Les uns voltigent dans le ciel, les autres sont perchés sur des arbres ou posés sur la terre. Au dernier plan, des montagnes bleues confinent à un ciel d'azur. La toile, dans son ensemble, a un aspect bizarre; mais les figures sont au nombre des plus charmantes qu'ait dessinées Henri van Balen.

Le second morceau est une œuvre capitale, où brillent tous les mérites du peintre aux costumes de velours. Les arbres chargés de fruits forment deux arcades sombres, à travers lesquelles on aperçoit de ravissantes perspectives. La délicatesse du feuillé, l'épaisseur des masses verdoyantes et l'intensité de la couleur font naître une légitime admiration. Au premier plan, s'épanouissent des fleurs de toute espèce, broutent des animaux de toute race, que semble dominer non pas le lion, mais le bœuf, roi des prairies flamandes. Plus on examine les lointains, plus leur vague poésie charme l'imagination : le tableau donne vraiment l'idée d'un jardin merveilleux. Dans une avenue située à gauche, on voit Dieu montrant le paradis au premier couple; si ces trois figures sont de Henri van Balen, sa part de collaboration est peu importante, car elles ont de très faibles dimensions.

Une Sainte Famille, qui orne la collection de l'Ermitage, passe pour un de ses meilleurs tableaux religieux; l'Israélite prédestinée, assise en pleine campagne, tient son fils sur ses genoux; un groupe d'anges offrent au petit Dieu et à elle-même des fleurs et des fruits.

Houbraken donne sur notre artiste quelques renseignements que l'historien ne doit pas omettre.

« Parmi ses grands ouvrages se distinguent une *Scène du Déluge*, *Moïse frappant le rocher*, *Pharaon noyé dans la Mer Rouge*. Dernièrement j'ai vu le même sujet traité par lui sur une moindre toile, qui était pleine de mouvement, bien composée, où les personnages avaient une grande variété de costumes. La masse principale des Hébreux fugitifs se trouvait au second plan, éclairée par un splendide effet de lumière, tandis que l'ombre enveloppait les Égyptiens dessinés au premier plan, contraste ingénieux qui marquait la différence de leur sort, et la foule israélite se précipitait, jusque dans le lointain bleuâtre, vers de sombres montagnes. J'ai vu en outre un petit tableau de Van Balen, sur cuivre, où était figuré le *Jugement de Pâris*, et où les trois déesses, mais particulièrement Vénus, qu'on apercevait de dos, étaient si vigoureusement et si fermement exécutées qu'elles paraissaient faire saillie. Le sol qui les portait, émaillé d'herbes et de fleurs, avait été peint par Brueghel de Velours, ainsi que tout le paysage, d'une manière habile et délicate.

« Outre les sujets d'histoire, son adroit pinceau a exécuté des emblèmes, qu'il composait d'une façon ingénieuse et instructive. Maître J. van Schuilenbourg, employé supérieur dans l'administration des domaines du prince d'Orange, possède une image de cette nature dans sa fameuse collection, à La Haye, représentant un homme vertueux, assis sous une magnifique draperie, avec une couronne d'honneur sur la tête. Minerve, déesse de la sagesse, se tient debout à sa gauche; à droite, la Justice porte une balance, où les têtes d'un pourceau, d'un renard,

d'un loup et d'un paon, symboles de la gourmandise, de l'astuce, de la rapine et de la vanité, ne peuvent faire contre-poids à une équerre, une règle, un compas et une bride, symboles d'une conduite honnête et d'une vie intègre. Près de là, on voit l'Amour repoussant l'Envie, et de petits Cupidons traînant des vipères et d'autres bêtes vénimeuses (1). »

La ville d'Anvers, outre les œuvres du musée, possède plusieurs tableaux de Henri van Balen, que leurs grandes dimensions rendent assez curieux : dans l'église Saint-Paul, l'*Annonciation*, première page d'une série exécutée par différents maîtres; dans l'église Saint-Jacques (chapelle des mages), un triptyque dont le milieu figure les rois légendaires prosternés devant le Christ, l'aile droite l'Annonciation, l'aile gauche la Visitation ; l'extérieur des volets représente en grisaille la Vierge et l'enfant Jésus, l'apôtre saint Vincent, avec la scie employée pour le mettre à mort. Ces images dépassant les proportions auxquelles le peintre était habitué, lui auront sans doute causé un certain embarras, car ce sont des œuvres médiocres. Les trois petits morceaux placés au dessous rentrant, au contraire, dans les dimensions qui lui plaisaient et convenaient à sa manière délicate, ont pris sous son pinceau une très bonne tournure : ils ont pour motifs le Sauveur en croix, l'Adoration des Bergers, la Fuite en Égypte (2).

(1) *Le grand Théâtre des Peintres néerlandais*, tome Ier, page 81 et suiv.

(2) Le collége de Notre-Dame, appartenant aux jésuites, renferme une Adoration des Mages, sur laquelle je n'ai aucune indication.

Le *Festin des Dieux*, panneau du Louvre signé : *H. V. Balen*, justifie toutes nos observations sur la manière de l'auteur.

En parlant de ce maître calme et gracieux, Cornille de Bie va jusqu'à dire qu'il exerce une influence consolatrice : « Le doux talent de Henri van Balen peut chasser des cœurs mainte triste pensée, lorsqu'on examine ses compositions diligemment et spirituellement travaillées, les grandes aussi bien que les petites (1). »

De ses trois fils qui pratiquèrent l'art de peindre, un seul, le nommé Jean, a laissé quelques traces (2). Il vit le jour en 1611 dans l'Athènes flamande, où il mourut en 1654. Son père lui avait enseigné l'usage du crayon et du pinceau (3), mais il dut achever son éducation dans l'atelier de Rubens. « Sandrart, qui lui a consacré quelques mots, dit M. Paul Mantz, raconte qu'il voyagea en Italie et que les œuvres de grande ou de petite dimension, qu'on peut voir dans sa ville natale, demeurent comme un éternel témoignage de son habileté. Quant à nous, nous serions moins indulgents pour Jean van Balen. Les rares tableaux que nous avons vus de lui, notamment la *Trinité* de l'église Saint-Jacques, montrent qu'il avait

(1) Cornille de Bie, page 100.

(2) Henri van Balen le jeune fut reçu franc-maître en 1631-1632. Les rédacteurs du catalogue d'Anvers et les annotateurs des *Liggeren* prétendent qu'il avait vu le jour le 17 mars 1620. Il aurait donc terminé ses études à l'âge de onze ans, de douze ans au plus. Quelle précocité fantastique ! Gaspard van Balen obtint, la même année que Henri, le titre de franc-maître.

(3) De Bie, page 120.

subi les influences de Rubens, mais qu'il n'est, à côté de maître souverain, qu'un disciple effacé et affaibli. » Un examen attentif du travail de l'église Saint-Jacques nous a inspiré la même opinion. Jésus et Dieu le père sont assis tous les deux sur les nuages, en face l'un de l'autre : la colombe mystique plane au dessus de leur tête, et des anges les environnent. L'auteur s'était si bien approprié le style de Rubens que le tableau, à distance, paraît être de sa main. C'est la même couleur, le même genre de draperies, les mêmes effets pittoresques. L'illusion se dissipe, quand on approche. L'énergie et toutes les grandes qualités de Pierre Paul sont absentes; Dieu le père a un type pleurard que ne lui eût pas donné le peintre des héros. Le Messie, dont on doit louer sans restriction les formes, l'attitude et la couleur, a aussi dans les yeux quelque chose de faible et d'indécis. Les angelets sont loin d'avoir les belles chairs purpurines que le maître fougueux paraissait peindre avec du sang.

Si l'on s'en rapporte à Cornille de Bie, Jean van Balen obtint de brillants succès. Houbraken, moins élogieux que le notaire, confirme son témoignage. « Il alla, dit-il, se perfectionner en Italie, et du vivant même de son père acquit une grande renommée. » Ce qui fit rimer un quatrain flamand, dont voici la traduction : » Pythagore a dit : quand le corps meurt, l'âme passe dans une condition meilleure ou pire. Ce qui ferait douter de cette doctrine, c'est que l'esprit de Van Balen, encore vivant, anime déjà son fils. »

Sébastien Vrancx, le véritable condisciple de Ru-

bens chez Adam van Noort, a laissé beaucoup moins de tableaux que Henri van Balen et des souvenirs infiniment plus vagues. Il était né à Anvers en 1573 et fut probablement reçu dans l'atelier de son maître en 1593; nulle part son admission n'est indiquée; mais à la date qu'on vient de lire, les archives de saint Luc renferment la note suivante : « Un élève chez Adam van Noort, peintre. » Cette manière insuffisante de désigner un novice est un acte de paresse fort rare dans les *Liggeren;* elle autorise notre conjecture. Il dut obtenir le titre de franc-maître trois ans après, suivant l'habitude, mais ni la liste de cette année, ni aucune autre liste ne porte son nom, chose tout à fait singulière, puisqu'il fut, à n'en pas douter, membre de la ghilde. Il avait été, au delà des Alpes, prêter foi et hommage, comme le voulait la mode, au goût d'un peuple étranger; aussi fut-il affilié de droit, en 1610, à l'union des Romanistes, qui le nomma doyen en 1617. En 1611, la corporation de saint Luc choisit pour premier doyen Josse de Momper et, pour second, Sébastien Vrancx. Élu premier doyen en 1612, celui-ci administra les affaires de la ghilde avec Jean Collaert et rendit de sa gestion un compte très détaillé, qui existe encore dans les archives de la jurande. Cette même année, il reçut comme franc-maître Pierre Snayers, fils de Louis, messager d'Anvers, qui avait appris la peinture sous sa direction et, comme élève, Michel de Custer. En 1617, pendant le premier semestre, Sébastien fut trésorier de l'association des secours mutuels. L'année précédente, il avait contribué pour trois florins à la cotisation qui rendit la liberté au jeune Abraham

Grapheus, fils du concierge de Saint-Luc. Il eut lui-même un fils, nommée Gabriel, admis à la maîtrise en 1620, dont Cornille de Bie fait l'éloge. Rubens semble avoir estimé le talent du père, car sa splendide collection renfermait deux tableaux de Vrancx, l'un qui représentait la tragique et mystérieuse bataille où périt Don Sébastien, roi de Portugal, sans qu'on ait jamais pu retrouver son cadavre; le second, des aveugles se conduisant l'un l'autre. Sir Dudley Carleton, admirateur de Pierre Paul, fit demander à notre artiste, au mois d'avril 1617, un tableau qui fut terminé au mois d'août : une lettre de Georges Gage, datée du 23, contient à ce propos le passage suivant : « Rubens n'a jamais évalué le collier plus de 44 livres sterling; Brueghel en a reçu 14, Snyders 12 et Sébastien Vrancx 10 » (1).

Sébastien Vrancx termina sa vie et ses travaux en 1647. Le 22 mai, il fut enseveli aux Grands Carmes, et son enterrement coûta 8 florins 8 sous (2).

Nous avons déjà cité le passage de Van Mander, où il déclare qu'il peignait très bien la campagne, les chevaux et les personnages. Cornille de Bie ne lui marchande point les louanges : « Ma plume, dit-il, pourra-t-elle gouverner son bec assez longtemps pour faire aussi l'éloge de Sébastien Vrancx, pour raconter d'abord que, d'une touche sûre et délicate, il sait peindre la foule des combattants et les luttes guerrières, puis, avec la même adresse, le paysage et les

(1) Sainsbury, page 23.

(2) Comptes de l'église Notre-Dame d'Anvers, de la Noël 1645 à la Noël 1647. Enterrements dits *kerklyken*, quartier sud.

figures, où, de son vivant, il ne le cédait à personne (1)? » Houbraken le traite fort bien, dans la page qu'il lui a consacrée : « Mon beau-père, Jacques Sasbout Soubourg, possédait autrefois deux paysages de sa main, étoffés de jolies figures et peints sur cuivre, qui m'ont toujours plu merveilleusement. L'un retraçait la vengeance du prophète que les enfants de Bethel avaient appelé tête-chauve; le digne homme, pour punir une si faible injure, les fit dévorer par des ours. Le second tableau représentait une scène du Nouveau Testament, et les personnages, dessinés d'une main ferme, étaient librement drapés (2). » Le chroniqueur ajoute qu'il ne peut pas indiquer une seule œuvre de Sébastien, qui fût alors en vente dans une boutique ou possédée par un amateur.

Plus heureux que le biographe hollandais, je puis signaler au moins trois ouvrages de ce peintre mystérieux. D'abord un paysage sur bois, conservé à Brunswick (3). Un chemin, où trottent deux cavaliers, y ondule entre des collines et des pentes boisées; derrière eux avance lourdement un chariot couvert, que des brigands attaquent de droite et de gauche. L'œuvre est signée du monogramme de l'artiste, un *V* renversé, auquel s'entrelace une *S*; on dit qu'il l'appliquait habituellement sur la croupe d'un cheval. Mais peu de personnes l'ont vu ainsi placé.

(1) *Le Cabinet d'or du noble art de peinture*, page 100.

(2) *Le grand Théâtre des Peintres néerlandais*, tome I[er], page 52.

(3) N° 446. C'est une peinture fort petite, car elle a seulement 1 pied 5 pouces de haut, sur 1 pied 10 pouces de large.

Les deux autres tableaux de Vrancx ornent le musée de Vienne. Le premier, qui ne laisse pas d'avoir un grand intérêt, comme document historique, est une image sur bois, retraçant l'intérieur de l'église des jésuites, à Anvers, telle qu'elle était, avec toutes les peintures de Rubens, avant que le feu l'eût presque anéantie en 1718. Sur le maître-autel on voit les *Miracles de saint Ignace*, que possède la même galerie. Le panneau est signé : *S. Vrancx*. L'autre composition figure une troupe de voyageurs dans des charrettes, assaillis par une bande de soudards espagnols. Je n'ai aucun renseignement sur la facture et le mérite de ces deux ouvrages (1).

Pierre Snayers, élève de Sébastien, dont je connais beaucoup mieux la manière, lui survécut longtemps. Il fut employé comme peintre officiel par deux gouverneurs des Pays-Bas et obtint une immense renommée. Il avait vu le jour à Anvers en 1693 (2). Descamps a eu le singulier caprice d'en faire un disciple de Henri van Balen, avec la manière duquel son style n'a aucun rapport, et la fantaisie de ce piètre écrivain a été acceptée comme une loi par tous les biographes et rédacteurs de catalogues. Il était fils d'un messager, comme nous l'avons dit, et fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc en 1612. Il

(1) Ils sont aussi de petites dimensions : le premier a seulement 1 pied 8 pouces de haut, sur 2 pieds 3 pouces de large ; le second, 1 pied 9 pouces de haut, sur 2 pieds 8 pouces de large. Ils portent les nos 36 et 56.

(2) Houbraken, tome Ier, page 150. Cette date lui avait été fournie par Cornille de Bie et par la légende inscrite sous le portrait gravé de Snayers, dû à la collaboration de Daniel van Heil et de Coukercken.

alla plus tard se fixer à Bruxelles, où il obtint le droit de bourgeoisie. Le 16 juin 1628, les peintres de la ville lui accordèrent le titre de franc-maître, qui l'autorisait à travailler pour le public. On ignore s'il avait fait le voyage d'Italie, mais plusieurs toiles de sa main donnent lieu de croire qu'il avait visité les pays germaniques. Un assez grand nombre de ses tableaux furent transportés en Espagne. En 1662, suivant le rapport d'Houbraken, il vivait encore et habitait Bruxelles. On a répété cette date et on n'a pas cherché à en savoir davantage. Une de ses toiles, qui orne le musée de Dresde, porte cependant son monogramme, avec le chiffre 1669. Là s'arrêtent mes informations : je n'ai pu découvrir à quelle époque il est mort.

Cornille de Bie, son admirateur, lui donne des louanges singulières et compromettantes : « Quoiqu'il n'eût jamais vu, dit-il, les impitoyables canons vomir du feu, ou s'alligner les escadrons homicides, des champs entiers couverts de chevaux morts et de cadavres humains, ni une épée ensanglantée, ni un combattant frapper son ennemi sur la tête, ou tomber à la renverse, atteint d'un plomb brûlant, Snayers savait les peindre comme s'il avait toujours fréquenté les héros de la guerre, comme s'il avait toujours porté le casque et le glaive, au lieu de la palette. Ici un chef blessé, à moitié mort, avec un bras ou une jambe rompue, sentant ses entrailles qui lui sortent du ventre, les retient d'une main ; là, un autre malheureux, criblé de balles et percé de coups, ne demande qu'à se confesser ; mais personne ne l'entend, ne l'exauce, car ceux qui l'environnent ne sont pas

dans un état moins lamentable. Plus loin, un vaincu nage dans son sang, remue ses lèvres blêmes. Puis c'est un pauvre diable, ayant les bras et les jambes mutilés, qui meurt en songeant à sa femme et à ses enfants. Snayers vous montrera encore des batailles rangées, des escarmouches, des villes investies, prises et reprises, des assauts, des tranchées, des canonnades sans fin, des chevaux éperdus, le soleil et la lune presque entièrement voilés par l'épaisse fumée de l'artillerie, la terre comme incendiée et pareille à un vestibule de l'enfer (1). »

Houbraken loue Snayers exactement de la même façon, quoiqu'en d'autres termes : « Il est singulier, dit-il, que ce peintre n'ayant jamais fait la guerre, ni vu la moindre bataille, ni un village incendié, ni un champ couvert de morts, ait si bien représenté les divers incidents d'une lutte belliqueuse (2). »

Corneille de Bie, poursuivant son dithyrambe, nous fournit de curieux détails : « Snayers, par son art, sait donner tant de vigueur à ses tableaux qu'on les prendrait pour des scènes réelles ; l'archiduc Albert et le Cardinal-Infant le savaient très bien, eux qui comprenaient noblement l'artiste. Ils récompensèrent et favorisèrent d'honneurs princiers sa profonde intelligence et son art exquis. Il devint si fameux et mérita des louanges si grandes qu'on le nomma peintre de la cour et chambellan. Oh ! si le cardinal pouvait sortir de son tombeau, comme il vanterait son habileté, en considérant avec une nou-

(1) *Le Cabinet d'or du noble art de peinture*, page 220.

(2) Tome Ier. page 150.

velle admiration le tableau de sa main, qui a quatorze pieds de long et au delà! Son pinceau merveilleux y a peint les troupes de la France marchant sur Valenciennes, déployant leurs tentes dans la campagne et se disposant à réduire la ville par la force (1); elles creusent des tranchées au pied des murs, elles s'abritent dans des chemins couverts, pour attaquer la place; tout est bien garni d'arbres et d'accessoires, en sorte qu'il reste à peine un endroit nu. Là, notre prince Don Juan (2) va déployer son courage et punir la hardiesse des Français; avec l'aide de Condé, il écrase toutes leurs forces et dégage la ville attristée. Ici, une foule de braves soldats, repoussés par la vaillance espagnole, traversent à la nage mainte nappe d'eau, ou, saisis de peur, marchent dans la bourbe d'un marais, où ils enfoncent jusqu'au cou. Plus loin, on voit le prince de Condé, las de percer et de hacher, par suite de quoi maint capitaine français meurt avec chagrin. Snayers nous montre tout cela, peint d'une manière fort habile, ordonnancé avec beaucoup de talent et de richesse; la perspective est plus douce à l'œil que je ne puis le dire. Aussi sera-t-il immortel parmi les hommes, pour avoir si expertement figuré combien Valenciennes fut près de tomber entre les mains de l'ennemi. La ville garde son tableau comme une

(1) Il s'agit du siége de Valenciennes, en 1656, où Turenne commandait l'armée française, où Condé se trouvait dans les rangs espagnols.

(2) Don Juan d'Autriche, deuxième du nom, fils naturel de Philippe IV, né en 1629, mort en 1679.

image de ses souffrances, comme un souvenir de ceux qui l'ont délivrée.

« Laissons maintenant Valenciennes et entrons dans le cabinet du prince Léopold. Voyez d'abord dans le vestibule quelles belles et délicates productions brillent à nos yeux. Une toile excellente nous montre la ghilde tirant à l'oiseau et l'archiduc éprouvant une grande joie; il obtient avec sa flèche, et par son propre mérite, un honneur pur de toute complaisance. Car celui qui touche l'oiseau, qui le fait choir, peut marcher hardiment, comme un homme solide dans son art, que son habileté glorifie. Considérez maintenant la foule pressée autour de Léopold, lui souhaitant bonheur et prospérité; elle se précipite sur l'argent que le gouverneur lance parmi le peuple, dont la joie est au comble. La multitude paraît innombrable.

« Le talent de Snayers va plus loin encore et produit tout ce que le pinceau peut exécuter. Son doux style nous fait jouir du paysage ou de la campagne, avec de profondes perspectives, des rochers et des montagnes, des édifices anciens et des édifices modernes, où l'intelligence de l'auteur se manifeste si hardiment que ses tableaux ne le cèdent pas à la nature, qui l'a elle-même doué de cet art supérieur. Je ne puis donc assez louer les ouvrages exposés à la cour de Bruxelles, comme dans un sanctuaire de sa gloire. Tous les jours on voit grandir son mérite, et il est parvenu au plus haut sommet de la renommée, où l'Hippocrène l'humecte de son doux flot, où la Justice le nourrit du lait de ses mamelles, où Pallas, la sage déesse, vient constamment l'abreuver de

son éloquence et lui prodigue tous les dons de l'esprit, en sorte que son génie n'a pas besoin de trompette, car il est tous les jours publié par la gloire, qui continuera de l'exalter après sa mort et chantera ses louanges pendant l'éternité. Je lui souhaite donc joie, bonheur et salut dans l'autre monde, pourvu qu'on oublie et me pardonne mon insuffisance. »

Un homme prôné de cette manière par ses contemporains devait avoir une haute opinion de lui-même. Aussi le portrait de Snayers, que nous ont laissé Daniel van Heil et Caukercken, nous le montre-t-il fièrement posé, la tête en arrière, le regard superbe et dédaigneux, appuyant un doigt sur la chaîne d'or pendue à son cou. En même temps, ses traits lourds et vulgaires, ses mains épaisses, son large chapeau de mauvais goût attestent son origine plébéienne, révèlent les efforts honorables qu'il dut faire pour sortir de l'humble position où le destin avait confiné ses parents. La gravure porte cette légende, qui constate le brillant succès de l'artiste : « Petrus Snayers, né à Anvers l'an 1593, excellent peintre de batailles et de paysages, de grande et de petite dimension, extrêmement renommé, peintre des archiducs Albert et Isabelle, varlet de Son Altesse le Cardinal-Infant et de plusieurs autres princes, etc., demeurant à Bruxelles. »

Les œuvres de Snayers ne sont pas rares : le musée de Valenciennes en possède deux; on en voit six à Dresde, quinze à Madrid, seize à Vienne, quatre à Bruxelles, une à Brunswick et une autre à Berlin. Elles forment naturellement deux catégories : les

paysages et les tableaux de batailles, qu'il faut juger après l'une après l'autre.

Le morceau de Berlin a l'avantage d'offrir une signature en toutes lettres et une date : *Peeter Snayers C. I. pictor;* 1654. C'est à dire : « Pierre Snayers, peintre du Cardinal-Infant; 1654. » Il représente un site champêtre, comme ceux de Valenciennes, comme la plupart des morceaux conservés à Dresde, et peut servir de type : un étang, près duquel passe un chemin, où marchent plusieurs voyageurs, y dort entre des collines boisées. Si l'auteur peignait les batailles sans avoir vu la moindre escarmouche, il peignait la nature sans daigner la regarder : il lui paraissait bien plus beau d'en inventer une à sa guise. Au lieu de copier les formes, les attitudes, la couleur et le feuillage des arbres, il créait une végétation factice, qu'il trouvait sans doute préférable. Les arbres se ressemblent tous, et ont tous l'air de grands panaches en plumes d'autruche. Le peintre les badigeonnait de tons fades, jaunâtres et verdâtres, que ne lui avait pas fournis l'observation. Au deuxième plan, ils sont déjà glauques. Ils manquent d'ailleurs de solidité, comme les terrains, que l'on prendrait pour des vapeurs rousses et ondoyantes, jaspées de taches plus sombres. Les rochers n'ont pas un aspect moins conventionnel, de sorte qu'on se demande quel pays chimérique a voulu peindre l'auteur. Les personnages, traités d'une manière aussi expéditive, ressemblent plutôt à des ombres qu'à des individus réels. Cette facture est si bizarre qu'on ne peut l'oublier; quand on a vu un seul morceau de l'artiste, on reconnaît de loin ses ta-

bleaux. Ainsi, à Dresde, un paysage plein de rochers, où un villageois garde des chèvres sur le premier plan, se baptise, pour ainsi dire, de lui-même, malgré le catalogue qui l'attribue à Roland Savery (1).

Une autre toile du même musée, une scène de guerre (2), explique jusqu'à un certain point la renommée acquise par Snayers dans une époque de luttes sanglantes. Il montre au spectateur un village flamand, que pillent et incendient les Espagnols. C'est un tableau rudement exécuté, une œuvre médiocre, mais dramatique d'ensemble et de détails.

Les vastes compositions de Bruxelles, que j'ai pu étudier à l'aise, donnent une idée précise de la méthode appliquée par Snayers dans ses tableaux de batailles. Elles représentent quatre luttes fameuses : la bataille de la Montagne-Blanche, celle de Hœchst, le siége de Courtrai, la bataille de Wimpfen (3). Au premier coup d'œil que l'on jette sur ces amples toiles, elles ne produisent aucun effet, à cause du point de vue où s'est placé l'auteur : ce ne sont pas des œuvres d'imagination, ayant pour but de flatter l'imagination, comme le réclament les lois mêmes de la peinture. Ce sont des pages didactiques, des vues instructives de batailles prises dans leur ensemble;

(1) N° 818.

(2) N° 967.

(3) Le siége de Courtrai porte l'inscription suivante : *Petrus Snayers pictor de E. C. J. anno* 1650 (Pierre Snayers, peintre de son Eminence le Cardinal-Infant, année 1650). Sur la bataille de Wimpfen, on a mis après coup une légende erronée, qui la transforme en bataille de Hœchst, tandis que la vraie bataille de Hœchst n'est désignée par aucun titre.

elles intéressent la faculté scientifique, sans émouvoir des sentiments plus délicats, sans satisfaire cette aspiration de l'homme vers le beau, qui engendre la poésie et communique aux arts leur prestige. Elles ont l'aspect de plans topographiques. Pour les juger équitablement, il ne faut donc pas y chercher ce que l'auteur n'a pas voulu y mettre, la grandeur ou le charme d'une scène rêvée par la fantaisie, mais seulement des qualités relatives. Ayant accepté la tâche de reproduire les grands événements militaires de son époque, il devait se conformer à son programme et en tirer le meilleur parti possible. Les vives escarmouches, les simples épisodes, qui retracent fictivement les batailles et forment la ressource principale du genre, étaient pour lui des expédients prohibés. Dans ces limites infranchissables, Pierre Snayers a fait preuve de jugement et d'habileté. Sur ses toiles déjà très vastes, il déroule des campagnes immenses, que l'on croit examiner du sommet d'une colline ou de la plate-forme d'un donjon. Le terrain fuit à merveille dans l'espace, et la ligne de l'horizon, soit qu'elle accuse l'extrémité d'une plaine, soit qu'elle ondule avec la cime de bleuâtres éminences, se découpe nettement sur la base du ciel. Le ciel lui-même est parfaitement exécuté ; des nues légères et d'un aspect naturel y voguent comme de blancs radeaux.

L'ample surface montre au spectateur les deux armées aux prises, avec tous leurs bataillons, tous leurs escadrons et toutes leurs réserves, L'ordre de bataille n'est pas encore troublé : les régiments d'infanterie sont à leur poste, hérissés de grandes

lances, sous de larges étendards; la cavalerie très nombreuse marche au petit pas, guidons au vent, accompagnée de trompettes qui sonnent la charge. La lutte n'est pas commencée ou commence à peine; l'image ayant pour but principal de faire connaître la disposition des troupes, les plans adoptés par les deux généraux, Snayers ne pouvait même employer le tumulte et la violence d'une mêlée dans le but de provoquer l'intérêt. Des bataillons de pied font feu l'un sur l'autre à une distance minime sans qu'un seul homme tombe; une troupe de cavalerie attaque un régiment d'infanterie, sous une grêle de balles, sans qu'un soldat ou un cheval éprouve le moindre accident. S'il se produit quelque désordre, c'est en peu d'endroits. Le tableau a donc surtout la valeur d'un renseignement militaire. Et comme il a dû être peint d'après les indications des chefs, il me semble que les historiens pourraient l'utiliser de nos jours.

Beaucoup plus grandes que les autres, les figures du premier plan permettent seules de juger comment l'auteur exécutait les personnages. La facture en est vive et hardie, mais le travail rude, la couleur appliquée d'une main impatiente. Là encore, justement préoccupé de l'effet d'ensemble, Pierre Snayers n'a pas cherché le fini du détail. Dans le combat de Hœchst, les fuyards que précède le duc de Brunswick, sont peints avec une force et une vérité qui justifient les éloges du *Cabinet d'Or*. Pâle, échevelé, hagard, levant son mousquet vers le ciel avec un geste dramatique et une expression désespérée, le chef vaincu est une saisissante image de la douleur. Quelques blessés, quelques mourants ont des mines affreuses, qui sem-

blent avoir été copiées d'après nature, quoi qu'aient pu dire les maladroits panégyristes de l'auteur. Quant aux chevaux, ils n'attestent pas une longue étude et sont médiocrement traités.

Les arbres qu'on voit au premier plan, sur la toile consacrée à la bataille de Wimpfen, n'ont pas dû être exécutés par Snayers. Ils ont une grande tournure et une belle couleur, qui paraissent trahir la main de Jacques d'Arthois. Les scènes rustiques du peintre militaire n'en offrent pas d'aussi beaux.

Pour retracer les grandes luttes de son époque, allait-il d'abord visiter les champs de bataille? Les chroniqueurs de l'art flamand disent le contraire, et l'examen des toiles fortifie leur témoignage. Sur les grandes nappes verdoyantes que foulent les armées, on ne découvre au loin ni bourgs ni villages; l'auteur semble les avoir peintes d'après des renseignements ou des croquis, et non d'après nature. Ne fût-ce que par curiosité, cependant, il dut aller voir quelques-unes des plaines que le fanatisme, l'ambition et la vanité ensanglantaient à son époque. Son genre de talent convenait à cette période funeste, car il vécut pendant toute la guerre de Trente ans.

Plusieurs tableaux de sa main, que possède Madrid, autorisent à croire qu'il avait fait le voyage d'Espagne. L'un représente un site très boisé, que traverse en se rendant à la chasse l'infant Don Fernando, avec une suite de cavaliers et de dames (1). Un autre morceau figure une chasse à l'ours et au

(1) Musée royal, n° 1189. Largeur 10 pieds, 10 pouces; hauteur, 7 pieds.

sanglier, qui a lieu devant Philippe IV, la reine, les infants don Fernando et don Carlos, entourés de nombreux personnages; les bêtes fauves sont capturées dans une enceinte de filets; aux derniers plans stationnent des carrosses, des chevaux et des gens de service (1). Une troisième toile montre au spectateur Philippe IV en pleine chasse; une quatrième, le prince descendu de cheval et mettant à mort un sanglier que les chiens ont abattu (2). Il n'est guère probable que Snayers eût peint d'imagination la famille royale, la haute noblesse, leurs costumes et leurs livrées. Onze autre pages ressemblent aux morceaux que nous venons de décrire (3). MM. Paul Mantz et Paul Lefort, qui les ont vues, m'en ont fait l'éloge comme de travaux habilement et vivement exécutés. Pierre Snayers était le digne maître de François van der Meulen. Avec plus de talent, le peintre de Louis XIV n'a fait que suivre ses traces.

Les tableaux de Snayers sont très nombreux à Vienne : une salle basse du musée en contient douze; les salles supérieures en renferment quatre. Les premiers, qui sont tous signés et datés, figurent des scènes historiques, les actions les plus mémorables de l'archiduc Léopold Guillaume et du feld-maréchal

(1) N° 1421.

(2) N°s 1751 et 1754.

(3) En voici les motifs, qui peuvent intéresser les historiens : 1° Siége de Gravelines; 2° Attaque nocturne pendant le siége de Lille; 3° Choc de cavalerie; 4° Siége de la ville d'Ypres ; 5° Un camp retranché en Flandre; 6° Prise de Saint-Venant par l'armée espagnole en 1649 ; 7° Siége de Bréda ; 8° Siége de Saint-Omer ; 9° Évacuation de la ville d'Aire ; 10° Siége d'une place en Flandre; 11° Siége d'Ostende.

Octave Piccolomini (1). Parmi les autres morceaux se trouvent deux peintures, qui doivent aussi représenter les luttes fameuses; l'une a pour sujet une grande bataille, où abondent les escadrons, où les vainqueurs font des prisonniers; l'autre, une mêlée de cavalerie près d'un fleuve et sur un pont qui le traverse; mais le catalogue ne désigne point les faits d'armes qu'elles retracent. Sur les dernières toiles on voit une troupe de cavaliers près d'un étang et un paysage plein de roches, dans lequel des voyageurs cheminent sous la verdure.

L'hôtel de Rubens contenait trois tableaux de Snayers, deux paysages et un effet de nuit. A en juger d'après les toiles analogues que j'ai eu l'occasion de voir, ces images ne devaient pas posséder un grand mérite. Pierre Paul avait-il la faiblesse d'esprit assez commune de se laisser influencer par une vogue trompeuse, ou les scènes bucoliques étaient-elles un don de l'auteur, qu'il gardait par bienséance? Faute de prémisses, je ne puis résoudre ce problème.

Au moment de clore ce chapitre, je trouve sur le maître de Pierre Snayers des renseignements qui

(1) Voici, par ordre chronologique, les sujets qu'ils représentent : 1° Les Français et les Hollandais levant le siége de Louvain en 1635 (tableau peint en 1639); 2° Attaque de Grandcourt (1641); 3° Déroute de Grandcourt (1641); 4° Bataille de Thionville (1642); 5° Bataille de Lutzen (1642); 6° Saint-Omer secouru (1645); 7° Prise de Neubourg sous Bois (1645); 8° Siége de la ville d'Eimbeck (1646); 9° L'armée impériale campée à Bresnitz (1648); 10° Levée du siége de Freiberg en Misnie (1648); 11° Le comte de Wrangel fait prisonnier (1648); 12° Passage de la Somme (1632).

m'avaient échappé. Vranck aimait la poésie sous la forme littéraire comme sous la forme pittoresque; aussi la chambre de rhétorique ayant pour emblème une giroflée le nomma-t-elle son doyen. Elle avait été supprimée avec toutes les autres par le gouvernement espagnol et ne fut rétablie qu'en 1619, résurrection à laquelle Sébastien prit une grande part. En tête du nouveau registre, il écrivit de sa propre main un sonnet que Mols nous a conservé, puis une préface très savante, où il fait connaître l'origine, les développements, la suppression et la restauration de la société, où il donne la chronologie de son histoire. Le lecteur sera peut-être curieux de lire une traduction du sonnet.

« Ce livre commode t'apprendra, ô lecteur, quels braves gens ont ramené la famille des rhétoriciens dans la vieille compagnie de la *Giroflée*, après que le terrible Mars avait cru l'anéantir; comment chaque prince, qui aimait les nobles travaux de l'art, a princièrement honoré son titre en leur offrant de dignes récompenses, et quels sages doyens se sont évertués consciencieusement pour la prospérité de la ghilde et de la fleur auxquelles ils s'étaient dévoués. Tu y verras aussi ce que l'enthousiasme inspire à un homme vraiment épris, comment quelques-uns ont donné de beaux ornements, ou des costumes, ou prouvé leur mérite par de louables ouvrages; tu sauras en outre l'époque de leur nomination, les statuts de la compagnie, le serment qu'on y prête, les immunités qu'on lui a rendues, pour que les confrères puissent être franchement *unis par l'amitié* (1).

« La loyauté marche sans crainte.

« S. Vrancx. »

Ce sonnet, comme on le voit, n'est pas autre chose

(1) C'était leur devise.

qu'un sommaire de la préface; il inspire le regret que l'auteur n'ait point consacré son labeur à la Société de Saint-Luc; il nous aurait transmis de précieux détails sur les peintres flamands.

Outre ce préambule, qui ne vaut pas un long poème, le manuscrit de Mols contient l'épitaphe de Sébastien Vrancx, demeurée jusqu'ici inconnue :

Sépulture de l'honorable Sébastien Vrancx,
Peintre et doyen de la *Giroflée*,
Quartenier, capitaine de la garde civique,
Qui mourut le 20 mai 1647 ;
Et l'honorable dame Maria Pamfi,
Sa femme légitime,
Qui mourut le 19 avril 1639 ;
Et l'honorable Barbara Vrancx,
Leur chère fille,
Qui mourut le 19 mai 1639.

Plus bas, au pied du monument, placé dans le chœur de l'église des Frères de Notre-Dame (De L. V. Broeders Kerke), on lisait encore :

Ici est enterré Pierre Vrancx,
Marchand d'étoffes de soie,
Qui mourut l'an 1577, le 18 mai,
Et dame Elisabeth van Elsbeke,
Autrement dite Van der Hagen,
Sa femme légitime,
Qui mourut le 19 février 1569.

Cette double inscription nous apprend les noms que portaient la femme de Sébastien, son père et sa mère, l'époque de leur mort, le genre de négoce que

cultivait la famille, et nous fournit en outre quelques détails sur la position de Vrancx parmi ses concitoyens.

Dans la brume épaisse qui a toujours enveloppé l'histoire de l'art flamand, on a pris l'habitude de le confondre avec Sébastien Franken, personnage aux traits douteux, dont la biographie n'est pas moins obscure. Descamps, cela va sans dire, en fait un seul et même artiste. Sébastien Franken était né à Anvers, on ignore en quelle année : son père, François Franken le vieux, lui enseigna la peinture. Aussi fut-il reçu membre de la ghilde, comme fils de maître, en 1599. Van Dyck paraît avoir estimé son talent, puisqu'il peignit son portrait, qui fut gravé par Hondius ; au dessous on lit l'inscription suivante : *Sebastianus Franken, junior, humanarum figurarum minorum pictor* (Sébastien Franken, le jeune, peintre de figures en petit). Un nommé Balthazar Courtois devint son élève pendant l'année 1607. Le musée de Dresde possède un tableau de sa main, qui offre ses initiales : S. F. F., et représente la tentation de saint Antoine. Un autre, ayant pour sujet le mauvais serviteur, appartient à M. Théodore van Lerius; il porte une signature complète et une date : *S. Franken* 1624. Je ne saurais dire à quelle époque mourut l'auteur.

Un grand nombre d'artistes étudièrent, comme Rubens, dans l'atelier d'Adam van Noort, soit avant lui, soit pendant qu'il y travaillait lui-même, soit après qu'il l'eut quitté. Ainsi, Jordaens y entra en 1607. Il y eut des années, comme en 1602, où cinq disciples vinrent à la fois se mettre sous sa direc-

tion. Tobie van Haegt (1) aussi était un professeur très recherché; les *Liggeren* indiquent un nombre d'élèves considérable qui formèrent leur talent chez lui. Mais tous ces aspirants à la gloire, lancés du même point dans la carrière, n'ayant pas la force et l'agilité requises pour atteindre le but, ralentirent bientôt le pas et finirent par rester en chemin.

(1) Dans mon sixième volume (pages 343 et 344), j'ai suivi l'usage qui donne à ce peintre le nom de Verhaeght; mais un examen attentif des *Liggeren* prouve qu'il faut l'appeler Van Haegt. Il appartenait à une famille nombreuse, qui cultivait l'art des savantes illusions ou fabriquait des panneaux. Il obtint le titre de franc-maître en 1590. Dès l'année suivante, il admettait dans son atelier un élève nommé Abraham Matthyssens, dont il existe encore un tableau représentant le Sauveur sur la croix, placé derrière le maître-autel de l'église Notre-Dame, à Anvers, qui lui fut payé 800 florins, d'après les comptes de la fabrique. Ce dernier peintre mourut le 4 septembre 1649, âgé de soixante-huit ans. Un second disciple, nommé Pierre Viael, entra chez Tobie en 1592. En 1595 et 1596, le maître fut doyen de la ghilde; en 1617, il contribua pour 6 florins à la souscription qui devait libérer le fils d'Abraham Grapheus, concierge de Saint-Luc.

CHAPITRE XIV

ANTOINE VAN DYCK

Le Christ révolté de Courtrai. — Caractères spéciaux qui distinguent la manière de Van Dyck et le style de Rubens. — Il y avait entre eux les mêmes rapports qu'entre Memlinc et les Van Eyck. — Biographie d'Antoine. — Il était de race plébéienne. — Son talent se développe de bonne heure. — Premier voyage en Angleterre. — Séjour en Hollande. — Départ pour l'Italie. — Anecdote de Saventhem. — L'artiste passe cinq ans au delà des Alpes. — Nombreux portraits qu'il exécute à Gênes. — Envie et grossièreté des peintres flamands. — Retour à Anvers. — Fausse position dans laquelle Van Dyck se trouve. — Ses premiers tableaux n'ont point de succès. — Chances plus heureuses. — Départ pour l'Angleterre.

Derrière le maître autel de l'église Notre-Dame, à Courtrai, tout au fond de l'abside, se trouve un des plus admirables chefs-d'œuvre que la peinture ait jamais produits. Le tableau figure l'Érection de croix : l'instrument funeste, à demi soulevé, occupe diagonalement la toile. Il se détache sur un fond nuageux,

dont la mélancolie sied bien au caractère de la scène; les vapeurs néfastes ne laissent pas entrevoir un coin du firmament. Le Rédempteur est cloué au gibet que dressent des hommes vigoureux. Ses traits n'expriment ni la résignation, ni le dévoûment, ni la charité : une amère et poignante douleur les anime seule. Le martyr n'accepte pas son supplice; il lève vers le ciel des yeux pleins de reproches, pleins d'une muette ironie et de funèbres questions. Son pâle visage, sa barbe et ses cheveux noirs augmentent l'énergie de ce dramatique appel aux principes de la justice. Quoique fixé au bois sanglant, le Christ a une attitude majestueuse; la couronne d'épines entoure son front comme un diadème royal. Son corps svelte et nerveux, d'élégantes proportions, se distingue aussi par quelque chose d'héroïque. C'est l'innocent qui demande compte à Dieu de ses tortures, qui proteste de toutes ses forces contre l'iniquité dont il est victime. Byron n'eût pas conçu différemment le type du malheur immérité. De cette bouche noble et fière, on croit entendre sortir le cri de tous les opprimés qui, depuis les époques les plus lointaines, ont payé de leur vie ou de leurs souffrances la gloire et le bonheur de l'humanité. Sacrifice éternel, qui trouble la conscience, jette l'esprit dans le doute, et soulève au fond des cœurs de sinistres problèmes! La vigueur morale, dont la tête de Jésus porte l'empreinte, est si grande qu'elle produit un effet sublime. Il semble que rien ne doive tenir contre elle, contre cette force intime de la justice. La taille athlétique des bourreaux, leurs violents efforts paraissent mesquins auprès d'une telle puissance. L'exécution est

digne de la pensée : on ne saurait porter plus loin la finesse, l'éclat et l'harmonie de la couleur. Ce morceau doit compter à la fois parmi les chefs-d'œuvre de la peinture et parmi les chefs-d'œuvre du maître, Antoine van Dyck. Les costumes seuls ne sont pas très heureux (1).

L'*Érection de Croix* marque la différence qui existe entre le génie de Rubens et celui de Van Dyck. La nature avait donné à l'élève un sentiment plus poétique, dans la signification idéale de ce mot. Rubens brillait surtout par la magnificence de l'exécution, par l'habileté du pinceau et par son talent de compositeur : il ne sortait guère du monde réel pour s'élancer dans le monde de l'intelligence. Il est rare que ses tableaux fassent penser, qu'ils ouvrent au spectateur une issue vers les champs sans bornes de la réflexion. Les toiles de Van Dyck unissent fréquemment la poésie à la beauté plastique. L'œuvre tout entière n'est pas dans ce que les yeux aperçoivent. La peinture prise en elle-même ne forme, pour ainsi dire, qu'un voile transparent, derrière lequel brillent de lointaines perspectives. L'âme s'y égare avec joie, heureuse de sonder ce vaste horizon, qui se présente à elle comme son domaine exclusif.

Le travail matériel est d'ailleurs plus suave, plus harmonieux que chez Rubens. Les types ont plus d'élégance, les poses plus de noblesse. Une vive sensibilité, qui parcourt toute la progression de l'élégie au drame, exalte ou attendrit les figures. L'ensemble

(1) Il faut dire aussi qu'un des bourreaux, vu par derrière, semble n'avoir que des cheveux et être dépourvu de crâne.

et les détails portent le caractère d'une nature distinguée.

Si c'étaient là les seules différences qui séparent ces deux grands hommes, le second éclipserait le premier. Mais il y a entre eux les mêmes rapports qu'entre les Van Eyck et Memlinc. Comme les deux frères unis, Pierre Paul a inventé la manière employée par son successeur. Au milieu des éléments sans nombre que lui offrait le monde externe, il a choisi ou plutôt il s'est involontairement assimilé ceux qui convenaient le mieux à son génie. Une affinité secrète préparait cette union. Il a en outre donné aux matériaux ainsi recueillis une forme spéciale, et ils étaient susceptibles de mille combinaisons diverses. Son talent a donc été un moule dans lequel ils se sont fondus. Sous l'un et l'autre aspects, son style lui appartient en propre; il l'a créé, tiré de sa substance. Van Dyck s'est emparé de ce brillant produit et l'a modifié selon son goût. Aux traits les plus énergiques, il a substitué des formes plus douces, qui charment et séduisent, au lieu d'étonner et de frapper. Les Van Eyck et Rubens avaient construit de spacieuses cathédrales, pleines d'une austère grandeur : il n'y pénétrait qu'un jour sombre, qui portait au recueillement. Memlinc et Van Dyck ont égayé l'édifice; ils en ont changé la décoration, pour la rendre moins sévère; ils y ont fait entrer les rayons du soleil. Mais la majesté première a disparu : on ne la retrouve que de loin en loin, dans l'ombre des chapelles ou des voûtes sépulcrales.

Un autre avantage de Rubens et des Van Eyck, c'est leur profonde unité. Pendant toute leur carrière,

ils sont restés les mêmes : nulle forme disparate ne trouble et n'altère leur œuvre. Leur talent est comme une statue d'or pur et sans alliage. Nous avons vu que le séjour de Rubens en Italie n'exerça aucune influence sur sa manière. Il n'en fut pas ainsi de Van Dyck; on trouve des tableaux de lui qu'on prendrait pour des Corrége, des Titien ou des Paul Veronèse. Avant son départ, quand il ne suivait point les traces de son maître, il se rapprochait de Pierre Pourbus et de l'école brugeoise : après son retour, il se laissa le plus souvent guider par Rubens. Il a varié selon l'âge, les circonstances et les lieux (1). Ses tableaux occasionnent beaucoup de méprises : on se trompe en cherchant à reconnaître au style lesquels sont de sa main. Sous ce rapport, Memlinc éclipse lui-même Van Dyck. Il n'a eu qu'un modèle et ne s'est pas aventuré dans mille routes sinueuses.

Antoine ne fut pourtant pas ce qu'on nomme d'ordinaire un imitateur. Sa puissante conformation ne lui permettait pas de jouer ce rôle subalterne. Dans tous ses ouvrages se trahit la fécondité morale d'un homme d'élite. Il a subi des influences, sans doute, mais non point d'une manière passive. Il porte avec grâce le costume étranger qu'il adopte, et souvent encore il le délaisse pour s'offrir à nous tel que la nature l'avait créé, libre, fier et imposant. L'*Érection de croix* présente tous les caractères du génie.

(1) L'incertitude et la mobilité de Van Dyck ont embarrassé les graveurs, et ses peintures ont été généralement très mal reproduites par le burin. L'unité de Rubens a au contraire aidé ses graveurs à se former une manière qui exprime parfaitement son style : il a rendu ses interprètes dignes de lui.

Antoine van Dyck, le plus idéal des peintres flamands, naquit à Anvers, le 22 mars 1599, de Marie Cuypers, seconde femme de François van Dyck, son père; il fut baptisé le lendemain dans la cathédrale. Une fantaisie patriotique d'Arnold Houbraken a fait jusqu'ici regarder ses parents comme des Hollandais : sans autre preuve qu'une phrase incidente mêlée à une *Description de Gouda*, il les avait déclarés citoyens de Bois-le-Duc (1). Mais on a retrouvé la généalogie du grand peintre. Son aïeul, qui portait le même prénom que lui et cultivait le négoce, mourut à Anvers le 3 mars 1580; sa femme, Cornélie Pruystinck, lui survécut onze ans et termina ses jours au mois de décembre 1591. François van Dyck, leur fils, vendit de la soie comme son père, suivant l'habitude de l'époque (2). Il devint fort riche, et mêlait à la poursuite des biens matériels une piété fervente, car il se laissa embrigader parmi les directeurs de la chapelle du Saint-Sacrement, à Anvers. Le 4 octobre 1587, il épousa dans la cathédrale Marie Comperis, dont la vie fut aussi brève qu'une journée de décembre : le 15 juillet 1589, on administrait le baptême à un enfant qu'elle venait de mettre au monde et auquel on

(1) « Daniel cultiva cet art pendant sept ans sous Westerhoud, puis à Bois le-Duc, chez le père d'Antoine van Dyck, lequel était un bon peintre sur verre. » Voilà tout le passage : il a une bien faible importance.

(2) Tous ces faits se trouvent constatés sur une inscription funèbre, qu'on voyait autrefois dans la cathédrale d'Anvers. Le genre de négoce auquel était adonnée la famille Van Dyck est mentionné dans les *Konstminnende Wandelingen*, de Henri Dominique van den Nieuwenhuysen, année 1783, page 416.

donnait le prénom de Jean ; la couche avait été sans doute laborieuse, car le nouveau-né mourut bientôt, et, le 28 du même mois, on enterrait la pauvre mère. François van Dyck ne porta pas longtemps son deuil : le 6 février 1590, il se remaria, dans la cathédrale, avec Marie Cuypers (1). Elle supporta mieux que la première femme les pénibles épreuves de la maternité : dès le mois d'octobre, elle donnait à son compagnon une héritière, que l'on baptisait le 18, c'est à dire sept mois et onze jours seulement après la noce, et qu'on appelait Catherine; elle ne se flétrit point comme une fleur trop hâtive, car elle épousa, le 2 mai 1610, le sieur Adrien Diercx, notaire de la ville. Onze autres enfants lui succédèrent, dans un espace de seize années; Antoine van Dyck fut le septième; Élisabeth termina le défilé, le 2 octobre 1606. Cette abondante progéniture semble avoir épuisé la mère, qui alla se reposer de ses nombreuses gestations dans le tombeau, le 17 avril 1607. La dévotion du père influa sur toute la famille, et cinq enfants se vouèrent à l'existence monotone des cloîtres : trois filles, Cornélie, Suzanne et Élisabeth, devinrent béguines dans leur ville natale; Anne prit le voile au monastère des Facontines; Théodore prononça des vœux, obtint un canonicat dans l'abbaye de Saint-Michel et remplit ensuite les fonctions de pasteur à Minderhout (2). Malgré l'isolement de leur

(1) Son nom, sur quelques actes, se trouve autographié *Cupers*, et *Cuperis* sur son tombeau, par une méprise du graveur probablement, qui aura changé une lettre de place.

(2) Victor van Grimbergen, à la fin du livre de Smit, page 507.

vie ascétique, Antoine leur garda son affection. Deux planches importantes, gravées par Paul Pontius et Pierre de Jode, sont dédiées à ses sœurs Anne et Suzanne (1). Une autre estampe rappelle son attachement pour son frère Théodore (2). La mère de notre artiste semble avoir été une femme de goût : elle s'était rendue presque célèbre par ses travaux à l'aiguille. On admirait beaucoup un tour de cheminée, où elle avait brodé avec de la soie multicolore l'histoire de Suzanne : les contours en étaient très nets et les teintes finement mélangées. Des rameaux entrelacés avec art formaient la bordure. On dit qu'elle y travailla d'une manière assidue pendant qu'elle était grosse du peintre. Les nombreuses affaires de François van Dyck l'empêchaient d'instruire lui-même son fils : Marie Cuypers se chargea de ce soin et apprit au jeune Antoine les premiers éléments de l'art qui devait le rendre illustre (3).

On le mit ensuite chez Henri van Balen, le prétendu condisciple de Rubens dans l'atelier d'Adam van Noort. Ce fut en 1609, selon les registres de la ghilde. Mais la supériorité du chef de la grande école flamande ne pouvait échapper aux regards chaque jour plus pénétrants du jeune Van Dyck. Il

(1) Voici l'inscription de la seconde : *Honestæ ac virtutum laude conspicuæ Dnæ Suzannæ van Dyck Beginasii Antv. alumnæ sorori char^mæ D. D. Q. Ant. van Dyck.* La planche, œuvre magnifique, a pour sujet une Vision de saint Augustin.

(2) Gravée par Schelte de Bolswert. Elle représente la Vierge tenant sur ses genoux le petit Emmanuel et lançant un coup d'œil oblique à saint Joseph, qui les regarde tous deux.

(3) Cornille de Bie, page 78.

resta donc peu de temps chez son premier maître, une année au plus, et fit si bien que Pierre Paul l'admit au nombre de ses élèves.

Van Dyck montra bientôt de quoi il était capable, et Rubens ne tarda point à concevoir de lui la plus haute idée. Il le surveilla d'une façon toute particulière. C'était lui qu'il chargeait de dessiner en petit les tableaux qu'il voulait faire graver. Une anecdote prouve d'ailleurs son estime pour le puissant néophyte.

Quand Rubens avait terminé sa tâche journalière, on sait qu'il montait à cheval et s'en allait dans la campagne délasser son esprit, chercher de nouvelles inspirations. Ses élèves, profitant de son absence, tâchaient de voir les compositions qu'il était en train d'exécuter : ils séduisaient à force d'instances, ou à l'aide d'une cotisation, le vieux domestique Valveken, gardien du sanctuaire. Un jour qu'ils se pressaient autour d'un morceau fraîchement peint, l'un d'eux, le jeune Diepenbeck, fut poussé par les autres sur la toile et en effaça une partie, le bras et le menton d'une Vierge. A l'aspect du désastre, la consternation gagne la folle troupe : on délibère, on avise aux moyens de réparer l'accident. — « Van Dyck est le plus habile d'entre nous, dit Jean van Hoeck : il faut le charger de cette difficile opération. » Van Dyck employa de son mieux les deux ou trois heures de jour qui restaient, et le lendemain, lorsque Rubens examina son ouvrage, il y fut d'abord trompé : « Voilà, dit-il, un bras et un menton qui ne sont pas ce que j'ai fait hier de plus mal. » Il reconnut ensuite qu'une main étrangère avait touché à son

tableau, mais l'anecdote le divertit et il pardonna de grand cœur aux espiègles (1).

Dès le commencement de l'année 1618, Van Dyck fut reçu franc-maître d'Anvers, et nul peintre sans doute n'avait obtenu si jeune cet honneur. Il paya 23 florins 4 sous, le 11 février, pour son droit d'admission (2). La même année il entra dans l'association de secours mutuels, fondée par les artistes de sa ville natale. Avant qu'il eût quitté l'atelier de Rubens, il jouissait d'une réputation assez grande. Deux pièces en font foi. La première est l'acte passé entre les jésuites d'Anvers et Rubens, le 29 mars 1620, pour la décoration de leur église. On y stipule que le grand homme, après avoir dessiné lui-même les esquisses des 39 tableaux, pourra les faire exécuter par Van Dyck et ses autres élèves, sauf à les retoucher et à les terminer (3). Antoine est le seul disciple que nomment les révérends pères. Une lettre écrite d'Anvers à Thomas Arundel, le 17 juillet 1620, par un agent du comte, renferme le second témoignage.

(1) Descamps affirme que ce tableau était la fameuse *Descente de Croix*. C'est une erreur par trop grossière. La *Descente de Croix* fut livrée au Serment des arquebusiers en 1612. Van Dyck avait alors treize ans et n'aurait pu être de force à tromper Rubens, chez lequel il n'entra que trois ans plus tard. L'auteur n'en continue pas moins, avec une étourderie et un aplomb surprenants : « C'est l'époque où l'on prétend que Rubens, ayant conçu une jalousie extrême contre cet illustre élève, lui conseilla de faire le portrait et d'abandonner l'histoire. » Rubens, jaloux d'un gamin de treize ans! la belle anecdote! Il est inutile de dire que tous les spéculateurs en littérature l'on fidèlement copiée.

(2) *Liggeren*, tome I, page 545.

(3) *Nouvelles recherches sur P. P. Rubens*, par M. Reiffenberg.

On y lit ces phrases importantes : « Van Dyck habite avec Rubens, et ses ouvrages commencent à être presque aussi estimés que ceux de son maître. C'est un jeune homme de vingt à vingt-deux ans. Son père et sa mère sont très riches : on lui fera donc malaisément quitter la ville, d'autant plus que la fortune acquise par Rubens est pour lui un motif d'y rester (1). » On avait, dès cette époque, une si haute opinion de notre artiste, comme on le voit, qu'un célèbre amateur désirait l'attirer dans la Grande Bretagne.

Il ne réussit pas immédiatement, mais quelques mois plus tard, pendant le séjour de Rubens en France, Van Dyck se laissa tenter. On pense que sir Dudley Carleton, ambassadeur dans les Provinces-Unies, ne fut pas étranger à cette résolution. Le 25 novembre 1620, dans le post-scriptum d'une lettre que Tobie Matthew lui adressait d'Anvers, il lui disait : « Votre Seigneurie a été sans doute informée que Van Dyck, le fameux sosie de Rubens, est parti pour l'Angleterre et que le roi lui a donné une pension de 100 livres sterling par an (2). » On a très peu de détails sur cette première excursion de l'artiste au bord de la Tamise. Le 16 février 1621, il reçut deux mille cinq cents francs de Jacques Ier, *pour un service spécial par lui rendu au monarque* (3). Le 28, on lui donna un passe-port; la note qui le concerne dans les

(1) Hookham Carpenter, pages 10 et 11. — *Histoire et antiquités du château et de la ville d'Arundel*, par A. Tierny; t. II, pages 489 et 490.

(2) Sainsbury, page. 54.

(3) Hookham Carpenter, page 12; extrait des registres de l'Échiquier.

registres de l'échiquier est fort singulière : « Un passeport pour Antoine van Dyck, serviteur de Sa Majesté, afin qu'il voyage pendant huit mois, en ayant obtenu la permission. Ainsi déclaré par le comte d'Arundel. » Cette autorisation prouve que l'artiste avait dès lors contracté un engagement envers le prince : il ne se fixa néanmoins dans la Grande Bretagne que onze ans plus tard, sous le règne de son fils.

Après le congé de huit mois qu'il avait obtenu, le peintre flamand revint-il en Angleterre? On ne voit pas quel motif aurait pu le tenir éloigné d'un prince qui l'avait si bien accueilli, mais s'il retourna dans la Grande Bretagne, il y demeura peu de temps, car il passa en Hollande une partie de l'année 1622. Frédérick de Nassau, prince d'Orange, l'avait appelé dans les Provinces-Unies, où il habitait le plus charmant séjour des Pays-Bas, la gracieuse ville de La Haye. Le peintre dut admirer les antiques ombrages de la promenade nommée *Le Bois*, reste des vieilles forêts néerlandaises, la sauvage tristesse des dunes et les gais canaux de la cité pittoresque, bordés de tilleuls verts, de maisons rouges et de nombreux navires, dressant leurs mâts plus haut que les toitures. Il fit les portraits du prince, de la princesse, de leur famille et d'autres personnes éminentes (1). Le duc Christian de Brunswick et le comte de Mansfeld étaient les plus remarquables. Ces effigies ont été gravées. L'image de Christian se distingue par un

(1) De Piles assure que Van Dyck, sollicité par le cardinal de Richelieu, vint en France peu de temps après ; mais Félibien ne mentionne pas ce voyage.

trait spécial et dramatique : une écharpe jetée en sautoir sur sa cuirasse sert à masquer son avant-bras gauche. L'artiste n'a pas voulu montrer au spectateur un membre mutilé. A la fin du mois d'août 1622, le hardi capitaine, blessé gravement à la bataille de Fleurus, avait dû subir l'amputation. Craignant que la douleur ne lui arrachât des cris ou des murmures, il s'était fait opérer au bruit des trompettes et des tambours. Mais la nature ne fléchit pas devant l'héroïsme; les longues souffrances qu'éprouva sans le moindre doute le champion de la Réforme, ne permettent pas de fixer avant le mois d'octobre le moment où il posa devant l'artiste. Quoiqu'il n'eût alors que vingt-trois ans, il n'était pas loin du terme de sa carrière : il périt en 1626, comme Ernest de Mansfeld, après une glorieuse et pénible existence. Van Dyck ne les revit jamais (1).

Pendant qu'il était en Hollande, le désir lui prit de rendre visite au célèbre François Hals. Il crut le trouver chez lui et alla frapper à sa porte. Mais l'artiste aimait mieux le tintamarre, la fumée des cabarets et les grosses couleurs des servantes joufflues, que la sobre et calme retraite de l'atelier. On finit par le découvrir dans l'arrière-salle d'une tabagie, où il supputait philosophiquement combien de verres renferme une bouteille. « Un beau monsieur vous demande, » lui dit-on. Il avala une dernière gorgée pour ne pas

(1) Houbraken (t. Ier, pag. 185) et Campo Weyerman (t. Ier, pag. 303) constatent le séjour de Van Dyck en Hollande, mais sans désigner l'époque : l'image de Christian et celle de Mansfeld la déterminent de la façon la plus positive.

mourir de soif en chemin et se dirigea lentement vers sa demeure. Antoine, le voyant paraître après une longue attente, lui dit qu'il était un amateur étranger, que sa réputation lui avait inspiré le désir de se faire peindre par lui, mais qu'il ne pouvait rester plus de deux heures. — « Je prendrai mes mesures en conséquence, » repartit François. Il saisit la première toile qui se trouva sous sa main, arrangea en toute hâte sa palette et attaqua le travail comme un soldat qui monte sur la brèche. Les coups de pinceau pleuvaient, l'image se dessinait comme par enchantement. — « Ayez la complaisance de vous lever, dit bientôt le joyeux artiste, et de regarder votre portrait. » — Van Dyck lui donna les plus grands éloges et se mit à causer sans façon avec lui, ayant soin de n'employer aucune expression technique. — « La peinture, lui dit-il au bout de quelque temps, me paraît une chose bien facile. J'ai envie d'essayer ce que je pourrais faire. » — Il prit donc une toile, le Hollandais s'assit à son tour, et Van Dyck trempa son pinceau dans la couleur. Il expédia la tâche aussi rapidement que François Hals lui-même. Le dernier s'étonnait de ce qu'un novice maniât le pinceau avec tant d'agilité. Ce fut bien autre chose quand l'artiste flamand lui montra son œuvre. Il n'y eut pas plutôt jeté les yeux qu'il s'écria : « Vous êtes certainement Van Dyck : lui seul est capable de travailler ainsi. » Et lui sautant au cou, il lui témoigna son plaisir d'une manière cordiale et rustique.

Van Dyck fit emporter son image et donna aux enfants du peintre ivrogne quelques pièces de dix florins. Les marmots ne les gardèrent pas longtemps;

le père se hâta de les mettre à l'abri dans sa poche, puis alla oublier son talent auprès d'une canette et se griser en l'honneur du généreux Anversois. Il était si content de son sort, qu'il avait refusé de le suivre à Londres (1).

Une triste nouvelle rappela Van Dyck sur les bords de l'Escaut. Son père se trouvant en danger de mort, vers la fin de novembre, on le pressa de revenir. Il accourut assez tôt pour assister aux derniers moments du vieillard, qui avait été soigné pendant son absence, ou du moins consolé, choyé, flatté par les sœurs dominicaines, l'Église aimant toujours les riches malades. Sur son lit de douleur, François van Dyck exigea de son fils la promesse qu'il peindrait un tableau pour les bonnes religieuses, puis l'agonisant expira, le 1er décembre, et fut enseveli dans la cathédrale.

L'acte de munificence imposé à Antoine lui plaisait sans doute très peu, car il fut sept ans à dégager sa parole. Malgré les instances que devaient lui adresser les nonnes, il exécuta seulement la peinture en 1629, un *Sauveur crucifié*, où il mit sur une grosse pierre l'inscription suivante, qui dénote la contrainte à laquelle il cédait : *Ne patris sui manibus terra gravis esset, hoc saxum cruci advolvebat et huic loco donabat Antonius van Dyck;* c'est à dire : « Pour que la terre fût légère aux restes de son père, Antoine van Dyck a roulé ce bloc au pied de la croix et en a fait don à ce lieu. » Don du rocher? de la pierre qu'il roulait

(1) Campo Weyerman, tome Ier, pages 353 et 354. — Mensaert, *le Peintre amateur et curieux*, tome II, page 17.

comme Sisyphe? L'expression est bizarre. D'autres indices prouvent que le peintre exécutait une corvée. Le ciel, les nuages, le terrain, divers accessoires occupent plus de la moitié de la toile, contrairement aux principes de Rubens et de toute l'école. L'auteur expédiait une besogne qui le flattait médiocrement. Les personnages toutefois révèlent la main qui leur a donné la vie. Une profonde sensibilité les dramatise. Le Galiléen a terminé sa dure épreuve, mais ses traits fatigués conservent l'empreinte de ses généreuses souffrances. Pâle comme une lune d'hiver, sainte Catherine semble près de défaillir au pied de la croix. Une tristesse admirable est peinte sur le visage de saint Dominique. Malheureusement les deux têtes sont beaucoup trop petites pour les corps, et de volumineuses draperies augmentent ce défaut.

Van Dyck laissa passer l'hiver, et quand le printemps de l'année 1623 eut chassé les brouillards de l'Escaut, il se disposa, sur le conseil de Rubens, à faire le voyage d'Italie. On a prétendu que le maître avait ainsi voulu éloigner un disciple dont il était jaloux. Le même sentiment lui aurait fait exciter le jeune peintre à se livrer de préférence au portrait. Cette version m'a tout l'air d'une sottise et d'une calomnie. Remarquons d'abord que Rubens avait la plus haute opinion des artistes qui ont su reproduire d'une manière exquise la face humaine. On trouva dans son domicile, après sa mort, vingt portraits du Titien copiés par lui. Cela prouve qu'il attachait une grande importance à ce genre, où le peintre lutte directement contre la nature. Quant au voyage d'Italie, Rubens devait le croire nécessaire, puisqu'il était

resté lui-même plus de huit années sous l'ardent soleil de la péninsule. Les adieux du maître et de son disciple prouvent d'ailleurs que la plus grande cordialité les unissait. Van Dyck offrit à Rubens un portrait de sa femme, un *Ecce homo* et un *Christ au jardin des Oliviers*, dans le moment où on le fait captif. « Ce morceau, dit Campo Weyerman, était admirablement dessiné, royalement peint et très naturellement éclairé par la lueur des torches. » Rubens en décora la cheminée de sa plus belle salle et en expliquait aux visiteurs les nombreux mérites. Pour témoigner à l'auteur sa reconnaissance, il lui donna le meilleur cheval de ses écuries (1). Le maître et l'élève se pressèrent la main, et le jeune homme s'en alla tout rêveur.

Pendant qu'il cheminait sur l'ancienne route qui conduit d'Anvers à Bruxelles et laisse parfois découvrir de grands points de vue, il atteignit le fond d'une vallée, où se groupaient quelques chaumières, et fit une halte. Il était près du hameau de Saventhem ; or, dans le hameau se trouvait la demeure champêtre d'une jeune personne de la cour, nommée Anna van Ophem. Isabelle lui avait confié une charge peu poétique, la surveillance de ses chiens (2). Mais ce n'était sans doute qu'un titre honorifique, et la gracieuse jouvencelle ne s'occupait probablement des limiers de l'archiduchesse que pour les flatter ou les menacer de sa cravache. Quoi qu'il en soit, Van Dyck l'avait vue et désirait la voir encore. Tournant

(1) Campo Weyerman, tome Ier, page 298.

(2) Mensaert : *le Peintre amateur et curieux*, tome Ier, page 195.

sur la gauche, il prit une route de traverse que bordaient de magnifiques herbages. Un petit ruisseau y distribue la fraîcheur et la vie : le tic-tac d'un moulin et le bruit de l'eau qui tombe en écumant annoncent par intervalles qu'il a plus d'une utilité. Au bout de dix minutes, Van Dyck frappait à la porte d'Anna. La belle ermite lui parut encore embellie. Elle ne le jugea pas d'une manière moins favorable. Van Dyck était alors un charmant cavalier, bien digne de fixer les regards des dames. Son élégante tournure, ses traits fins et suaves, ses légères moustaches, ses épaules bien dessinées, sa chevelure blonde, formant des boucles naturelles, le destinaient à inspirer des caprices. L'histoire ne dit pas comment la jeune personne le reçut; mais il est certain qu'elle ne fut pas cruelle envers lui. Dans cette retraite si poétique, où l'on n'entendait que l'uniforme chanson de la mésange et les savantes mélodies du rossignol, où le soleil n'éclairait que de gracieux tableaux, où la lumière de la lune ruisselait, comme un brillant fluide, sur la chevelure des saules pleureurs, tout conseillait l'amour, tout inspirait la tendresse, et l'haleine embaumée des prairies et le silence de la campagne. Van Dyck ne songea plus à continuer sa route : il mit au vert le destrier qu'il tenait de Rubens et erra le long des coteaux, sous les ombrages discrets, dans l'herbe en fleurs, avec sa jolie maîtresse. Quand la nature, si souvent contrariée, a uni deux êtres sympathiques, deux cœurs faits l'un pour l'autre, il semble qu'elle jouisse de leur enchantement. Elle boit comme eux à la coupe magique et les entoure d'illusions qui la rendent elle-même plus belle.

Dans ses moments de voluptueuse langueur, notre artiste reprenait le pinceau. Anna lui avait demandé une peinture pour l'église de Saventhem, et, ne lui refusant rien, ne pouvait essuyer un refus. Le tableau montra aux paysans charmés une Sainte Famille. La Vierge était le portrait de l'aimable châtelaine; on éprouvait le désir de lui adresser les paroles de Gabriel : « Je vous salue, Marie, pleine de grâce; soyez bénie entre toutes les femmes. » Près d'elle l'artiste avait dessiné saint Joachim et sainte Anne, Les auteurs qui ont vu ce panneau, maintenant détruit (1), s'accordent pour dire que la jeune personne méritait l'affection du peintre, et qu'ils se fussent laissé prendre à un aussi doux piége. Ravie de cette belle page, la fabrique de l'église demanda au peintre un second morceau, qui lui fut payé deux cents florins et qui existe encore : il figure saint Martin donnant la moitié de son manteau à un pauvre. C'est une admirable production. Chose étonnante! le travail ne rappelle en aucune manière le style de Rubens. Il procède directement du premier maître de l'auteur, Van Balen, et du seizième siècle. On y admire la fine couleur, les lignes arrêtées de cette époque, mais il offre un bien autre caractère. L'idéal, la grâce et l'économie de Raphaël y tiennent lieu des qualités violentes du célèbre maître anversois. Comme chez

(1) Félibien, tome II, page 233. — Campo Weyerman, tome Ier, page 298. — Mensaert prétend « que ce tableau fut emporté par des fourrageurs français, du temps des guerres dans le pays ; que même ils en avaient fait des sacs pour mettre de l'avoine. » Cette dernière allégation me paraît fort invraisemblable : le Saint Martin étant sur bois, l'ouvrage correspondant devait l'être aussi.

Raphaël la timidité du Pérugin s'unit à une science plus grande, on retrouve dans ce tableau la charmante et naïve modération de Memlinc, jointe à une plus grande liberté, à une expérience plus parfaite. Saint Martin, couvert d'une brillante armure, est assis sur un beau cheval blanc, le cheval même de Van Dyck. Il tient d'une main son épée nue, de l'autre un coin du manteau. L'élégance de son attitude, la délicatesse de ses traits, le bon goût de son ajustement, de la toque et de la plume qui ornent sa tête, sont au dessus de tous les éloges. Le mendiant principal tire l'autre coin du morceau d'étoffe : la hardiesse et la vigueur de sa pose, de son torse, de sa musculature, n'auraient pu être poussées plus loin. Le second mendiant a le front ceint d'un bandeau de malade, par dessous lequel il lance au jeune guerrier un coup d'œil haineux et féroce, où est peinte l'envie. Derrière le saint, un écuyer à cheval montre sa tête noble et expressive. La composition, du reste, a une assez grande similitude avec un tableau, maintenant gravé, où Rubens avait peint le même sujet. L'homme qui venait d'exécuter ce morceau n'avait besoin de voir ni Rome, ni Florence, ni Venise; toutes les qualités des maîtres italiens, il les possédait, et il fût demeuré plus original, s'il n'avait pas traversé les Alpes.

Malheureusement Rubens n'était pas de cet avis: le séjour de son disciple à Saventhem l'inquiétait et le chagrinait. Il le croyait perdu entre les bras de son Armide. Aussi employa-t-il tous les moyens pour l'éloigner de l'enchanteresse. Il stimula sa curiosité, son ambition : il lui envoya un certain chevalier

Nanni, comme Godefroid de Bouillon avait expédié Ubalde à Renaud, et Van Dyck se laissa fléchir. Il partit avec le messager de Rubens, quittant l'amour pour la gloire et ne comprenant point le triste échange qu'il faisait.

Par la suite il revit l'aimable délaissée : mais l'ivresse du cœur ne l'inspirait plus. La poésie étant donc absente, il la représenta au milieu des chiens qu'elle surveillait ; au dessous de chacun d'eux se trouvait le nom de l'animal. En 1763, on voyait encore ce tableau près de Bruxelles, au château de Tervueren (1).

Le *Saint Martin* qui orne encore l'autel de la petite église, où l'avait placé Van Dyck, courut lui-même de grands périls. Vers 1758, le curé de la paroisse et ses acolytes eurent la belle idée de le vendre à un M. Hoet, de La Haye, pour la somme de 4,000 florins, argent de Brabant, et cela sans avoir obtenu la permission du seigneur, le comte de Konigseck, non plus que l'assentiment du conseil municipal et des villageois ; mais les paysans sauvèrent le tableau. Quand ils surent qu'on l'avait détaché, qu'on l'avait même déjà emballé, ils accoururent avec des arbalètes, des faux, des gourdins et des fourches, accom-

(1) Mensaert : *le Peintre amateur et curieux*, 1re partie, page 161. On a essayé de rendre douteuse, il y a quelques années, l'aventure du jeune peintre à Saventhem, sous prétexte que le *Saint Martin* lui ayant été payé, Anna van Ophem n'était pour rien dans cette affaire. Mais l'autre tableau, représentant la Sainte Famille, on n'a trouvé aucune note de paiement qui le concerne ; or, il existait, et beaucoup de personnes, qui l'avaient vu, en parlaient encore à l'époque de Descamps, selon son propre témoignage.

pagnés de leurs femmes et de leurs enfants, tous prêts à livrer bataille. L'acheteur ayant pris la fuite, les uns le poursuivirent, pendant que les autres cernaient l'église. Le délinquant fut obligé de passer dans la haie qui entourait le jardin du curé, puis de gagner Bruxelles à travers champs. Le tableau resta au pouvoir des insurgés : le conseil municipal étant alors réuni, tança énergiquement le prêtre et ses complices. On réintégra le chef-d'œuvre sur l'autel d'une manière triomphale (1).

Plus tard, en 1806, lorsque les Français le voulurent enlever, on n'osa point commencer l'opération avant qu'un renfort de troupes fût arrivé de Bruxelles, pour protéger les spoliateurs. Le Saint Martin orna le Louvre jusqu'en 1815 : il fut alors rendu aux villageois, qui méritaient bien de le garder (2). Il y a une vingtaine d'années, un riche Américain avait offert cent mille francs à des personnes peu scrupuleuses, pour en obtenir la possession d'une manière quelconque; elles tâchèrent de le dérober pendant la nuit. Mais des chiens donnèrent l'éveil : les fripons n'eurent que le temps de se sauver. Depuis ce temps, un gardien couche dans l'église (3). On voit que le peuple, en Belgique, n'est pas insensible au charme des beaux-arts, ni indifférent à la gloire nationale.

Van Dyck cependant finit par traverser les Alpes : de leurs neigeux sommets il descendit tout droit aux

(1) Michel : *Histoire de Rubens*, page 187.

(2) Hookham Carpenter, page 162.

(3) Je tiens ce fait des villageois eux-mêmes.

lagunes vénitiennes. Dans la cité des doges, il ne s'occupa que de perfectionner son talent, d'analyser les secrets principes des Bellini, des Titien, des Giorgione et des Paul Véronèse. Il continua ces études fécondes aussi longtemps que le lui permit sa bourse; puis il alla travailler à Gênes. Il se rappelait sans doute le brillant accueil fait à Rubens par les familles aristocratiques de cette ville opulente. Il n'y fut pas moins bien reçu, et l'on employa immédiatement son pinceau. Les Balbi, les Spinola, les Raggi, les Pallavicino, les Brignole voulurent qu'il retraçât leur image : on trouve encore aujourd'hui dans leurs palais un grand nombre de ces morceaux (1). L'inspiration, qui manquait aux portraitistes du seizième siècle, abonde chez Van Dyck. Une noblesse idéale transfigure ses personnages. On dirait qu'ils forment une race à part et n'ont de l'humanité que ses vertus et ses talents. Quels traits pleins de finesse, de distinction! Quel air pensif et réservé, sans hauteur ni dédain! Quelles poses faciles et chevaleresques! Ne semble-t-il pas que ces héros, ces princes, ces mignons du sort n'aient jamais connu, ne connaîtront jamais les disgrâces de la vie, les humiliations de l'expérience? Un artifice ingénieux augmente

(1) Voici l'énumération de quelques-uns, pour ceux qui voudraient les étudier sur place : « les portraits équestres de Giulio Brignole et de Paolo Balbi : celui du doge Pallavicino dans son costume d'ambassadeur auprès du Saint Père; Spinola, couvert de son armure d'acier poli; l'image d'un jeune homme de la famille impériale, tableau acheté par Christine de Suède et qui était exposé à Rome, lors du séjour de Bellori dans cette ville. » Bellori : *Vite dei Pittori*, 4 vol. Genève, 1674. — Hookham Carpenter, page 18.

leur caractère de dignité. Ils portent des costumes noirs ou très sombres, sur lesquels se détachent seulement les guipures de leur linge et la blancheur de leurs mains. L'attention se concentre uniquement sur ces belles mains et sur la physionomie; les corps semblent disparaître. Les organes qui expriment l'intelligence, brillent aux dépens de ceux où règne la matière. Cela seul suffit pour communiquer à l'individu quelque chose de noble et d'idéal. Les païens faisaient justement le contraire. Le peintre Joshua Reynolds le remarque dans un de ses discours plus fameux que précieux : « Les sculpteurs anciens, dit-il, négligeaient de donner même l'expression générale des passions aux traits de leurs statues : le groupe des *Boxeurs* en est une preuve curieuse; ils se livrent le combat le plus animé d'un air parfaitement calme. Il ne faudrait point imiter une pareille contradiction : pourquoi en effet l'expression du visage ne correspondrait-elle pas à l'attitude et aux mouvements du corps? Si nous mentionnons ce défaut, c'est pour montrer qu'il avait sa source dans une habitude de négliger ce que l'on considérait alors comme relativement sans importance (1). » Ainsi, jusque dans les portraits de Van Dyck, jusque dans la reproduction d'un modèle particulier, l'influence du dogme chrétien se manifeste.

(1) Sir Joshua Reynolds : *Discourses on painting*, tome II, page 44. — Nous avons nous même exprimé une opinion analogue, mais bien plus générale, dans le premier volume de ce livre, pages 174 et 175. Mais nous ne sommes point fâché de citer en passant une autorité. Les noms valent mieux que des raisons pour la plupart des hommes.

Ses images de femmes, moins nombreuses que ses portraits d'hommes, me semblent aussi moins heureuses. Les belles dames qui posaient devant lui trouvaient même qu'il ne les flattait pas assez ; il eut maille à partir avec plusieurs d'entre elles, comme le prouve une anecdote que raconte Houbraken. Janson de Cologne, qui avait précédé Van Dyck en Angleterre et habitait Londres dès l'année 1618, exécutait comme lui le portrait, quoique avec un moindre mérite. Tous deux vivaient en bonne intelligence, chose rare parmi les compétiteurs. Le grand élève de Rubens étant donc venu le voir et lui trouvant l'air affligé, lui en demanda la cause. Janson lui répliqua : « Je suis en train de peindre une dame que je ne puis satisfaire, malgré mes soins et mes efforts; elle m'appelle toujours barbouilleur, et cette malveillance me dégoûte de vivre. » — « N'est-ce que cela? répondit le visiteur. Ces propos ne doivent point vous affecter. Semblable mésaventure m'est arrivée bien des fois, et j'ai pris mon mal en patience (1). »

Lorsqu'il eut passé quelque temps à Gênes, Van Dyck prit le chemin de Rome. Il voulait enfin voir ce glorieux atelier, où une école si habile avait produit tant de chefs-d'œuvre. Le cardinal Bentivoglio, qui avait été jadis nonce du Saint-Père en Flandre et avait conçu pour les habitants une vive affection, le pria de se loger dans son palais. Il lui demanda

(1) Houbraken, tome II, page 224. Lorsque la tempête gronda autour de l'opiniâtre et aveugle Charles I[er], Janson quitta l'Angleterre et emmena sa famille à Amsterdam, où il mourut en 1665. Il était né à Anvers en 1590.

ensuite un épisode de la Passion, éternelle histoire du peuple et des hommes de génie, que les classes privilégiées martyrisent tour à tour. Le prélat lui fit en outre faire son portrait : ce dernier tableau, qui orne maintenant la galerie de Florence, y excite une admiration unanime et compte parmi les meilleurs ouvrages de l'auteur. Deux morceaux religieux, l'*Ascension* et l'*Adoration des Mages*, placés actuellement dans le palais pontifical de Monte-Cavallo, datent aussi de cette époque (1). Van Dyck aurait peut-être longtemps résidé au bord du Tibre, sans une circonstance fâcheuse qui l'en éloigna. Les artistes flamands, qui habitaient la ville éternelle, y formaient une sorte de colonie dépravée, dont nous avons déjà amplement décrit les mœurs. Ils cherchaient les grandes pensées au fond des bouteilles et les sentiments délicats sous les rideaux des courtisanes : l'ivrognerie et la luxure leur paraissaient les plus puissantes des muses. C'était les débris d'une école agonisante, qui allait expirer ivre-morte. Le jeune peintre appartenait à l'école nouvelle, sobre, fière et distinguée. Il dédaigna les grossiers plaisirs de ses compatriotes et ne voulut point hanter les cabarets. On le trouva orgueilleux, suffisant, détestable. La nature, comme une fée bienveillante, lui avait d'ailleurs octroyé dans son berceau des dons magnifiques. S'il buvait moins, il peignait beaucoup mieux que ses prétendus confrères : l'envie néerlandaise augmenta la haine qu'ils

(1) Il faut en dire autant des portraits de sir Robert Shirley et de son épouse, aujourd'hui à Petworth, et de plusieurs tableaux qu'on voit à Rome dans les palais Braschi, Colonna, Corsini et autres.

lui portaient. Une cabale ne tarda point à s'organiser; on le décria partout, on le chagrina, on l'insulta. Les vils moyens que l'on employait contre lui le dégoûtèrent : il prit sagement la résolution de partir. Un de ses biographes dit à ce propos : « On doit regretter qu'il n'ait point eu assez de caractère pour soutenir les attaques des ennemis de sa gloire, et qu'il se soit ému de leurs accusations au point d'abandonner la ville et de retourner à Gênes (1). » Mais qu'aurait-il pu gagner dans un pareil conflit? Ne valait-il pas mieux fuir la lutte et penser comme le poète :

Allez donc, ennemis de son nom! foule vaine!
Autour de son génie épuisez votre haleine!
Recommencez toujours! ni trève, ni remords.
Allez, recommencez, veillez, et sans relâche
Roulez votre rocher, refaites votre tâche,
Envieux!... lui poète, il chante, il rêve, il dort.

Votre voix, qui s'aiguise et vibre comme un glaive,
N'est qu'une voix de plus dans le bruit qu'il soulève.
La gloire est un concert de mille échos épars,
Chœurs de démons, accords divins, chants angéliques,
Pareil au bruit que font dans les places publiques,
Une multitude de chars.

Le nouveau séjour du peintre flamand dans la ville maritime fut de courte durée. Il passa bientôt en Sicile, ayant pour compagnon le chevalier Vanni. Philibert de Savoie, qui exerçait la vice-royauté de l'île, le reçut à Palerme et lui fit faire son portrait.

(1) Hookham Carpenter, page 19.

Une tradition écossaise prétend qu'un homme sur le point de mourir voit son propre fantôme lui apparaître : l'image exécutée sous les yeux du prince sembla jouer à son égard le rôle du spectre menaçant. Le mystérieux réseau de la peste enveloppa la Sicile, et le gouverneur expira comme les plus pauvres insulaires. Sans s'armer d'un courage inutile, Van Dyck prit la fuite. Il emportait un grand tableau qu'il avait commencé pour la chapelle de la confrérie du Rosaire : il le finit à Gênes et l'expédia aux religieux associés.

Nous ne suivrons point l'artiste belge dans ses nombreuses pérégrinations à Turin, à Florence, à Milan, à Brescia. Partout il laissait des traces de son passage, traces brillantes et fragiles, que le temps respecte encore, mais qu'il effacera quelque jour de son pied souverain.

Antoine était depuis cinq ans hors de sa patrie et désirait naturellement la revoir. Il songeait à cette maison de la Courte-rue-Neuve (1) où il avait pour la première fois vu la lumière, où il avait passé son enfance. Il rentra dans son pays à la fin de l'année 1626. On le reçut d'une manière en même temps flatteuse et chagrinante. On avait conservé de lui une

(1) Elle existe encore et fait partie de la troisième section, n° 300. M. Van Lerius conteste l'exactitude de cette indication, due à M. Van Grimbergen. Il prétend pouvoir affirmer, de la manière la plus positive, qu'Antoine van Dyck est venu au monde dans la maison appelée « *den Berendans* (la danse des ours), située *aen de Yzere Brug* (au Pont de Fer), près du vieux Marché aux grains, presque en face de l'ancien hôtel de ville. Cette maison est marquée aujourd'hui *section* 1re, *n°* 739. » *Notice sur le catalogue du musée d'Anvers*, pages 43 et 44.

haute opinion; le bruit de la gloire qu'il avait acquise pendant ses voyages était sans doute parvenu au bord de l'Escaut : les Flamands lui montrèrent donc les meilleures dispositions. Ils ne croyaient point toutefois qu'il pût égaler Rubens et ne lui assignaient dans leur estime qu'une place subalterne. Pierre Paul jouissait alors d'une renommée immense, qui devait nuire à tous ses disciples et à tous ses concurrents. La bonté du grand homme atténuait seule les effets de son propre génie.

Le plus habile de ses élèves commença par vendre fort mal ses tableaux : c'était à peine s'il trouvait de l'occupation. David Teniers le père le rencontre un jour dans la rue et lui témoigne le plaisir qu'il en éprouve.

— Eh bien! lui dit-il, comment vont les affaires? Commence-t-on à goûter vos ouvrages? Vous faites-vous des pratiques?

— Je n'ai guère eu le temps de me former une clientèle, lui répliqua Antoine; j'arrive seulement d'Italie. Mais on pourrait néanmoins me traiter avec plus d'égards. Vous avez vu ce gros brasseur, qui vient de passer devant nous? Je lui ai offert de copier sa lourde figure pour deux pistoles, et il m'a ri au nez, en me disant que je lui demandais trop cher. Si le vent ne tourne point, je vous assure que je ne ferai pas long séjour dans la ville (1).

(1) Mensaert, qui rapporte cette anecdote (tome II, page 17), prétend que la rencontre de Teniers et de Van Dyck eut lieu à Bruxelles. Comme les deux peintres habitaient Anvers, ce doit être une erreur topographique.

Un membre de la confrérie de la Vierge, à Termonde, le chargea vers la même époque de peindre une Sainte Famille pour l'autel de la congrégation, dans l'église de Notre-Dame. Van Dyck exécuta une œuvre de premier ordre. A droite, la mère du Sauveur était assise, tenant son fils sur ses genoux; près de Marie, on apercevait saint Joseph. Un pâtre prosterné rendait hommage au divin enfant; deux autres bergers et une bergère lui offraient des œufs, pendant que trois anges, baignés d'une lumière surnaturelle, planaient dans le haut de la toile. La beauté, la fraîcheur du coloris égalaient la verve et la pureté du dessin. Le commettant, qui avait promis quatre cents florins à l'artiste, fut charmé du tableau ; mais ses collègues en trouvèrent le prix excessif et ne voulurent pas le payer. Grande fut la consternation de Van Dyck, alors peu fourni d'argent. Il pria le confrère de garder le tableau pour son compte et lui offrit en revanche de peindre gratuitement son portrait. Un siècle et demi plus tard, on voyait encore cette image chez les héritiers du modèle, qui en refusèrent maintes fois quatre mille florins. L'*Adoration des bergers* ornait l'autel de la congrégation , à laquelle le propriétaire l'avait léguée par son testament, quoiqu'elle ne se fût point montrée digne d'une telle faveur (1).

Antoine van Dyck éprouvait donc tous les chagrins, toutes les avanies que l'on prodigue aux débutants, lorsque le public, épris de quelques hommes fameux, est aveugle pour leurs compétiteurs. Il s'en

(1) Mensaert, *le Peintre amateur et curieux*, page 12 et suivantes.

plaignit à Rubens lui-même, la principale cause de son infortune. Le lendemain Pierre Paul entra dans son atelier, lui parla d'une manière affectueuse et, pour le tirer de peine, lui acheta immédiatement toutes les compositions qu'il avait terminées (1).

Houbraken, et après lui Descamps, rapportent que le chef de l'école anversoise poussa plus loin la bienveillance, qu'il offrit au jeune homme sa fille aînée en mariage, mais que l'amour de Van Dyck pour la mère l'empêcha d'accepter. Ce qui rend cette anecdote souverainement curieuse, c'est que Rubens n'avait pas alors de fille, sa première femme, Isabelle Brandt, ne lui ayant donné que deux fils, Albert et Nicolas. Isabelle d'ailleurs était morte depuis le mois de juillet 1626, et la passion de Van Dyck, en le supposant épris d'elle, aurait été bien innocente. Elle ne pouvait mettre en danger la vertu de la dame.

A la fin cependant les moines augustins d'Anvers chargèrent notre artiste d'exécuter un tableau pour le maître-autel de leur église (2). Van Dyck fit une œuvre d'une grande majesté. Elle représente saint Augustin en extase et soutenu par deux anges, qui lui montrent le ciel, où apparaissent les trois personnes divines et une foule de chérubins : sainte Monique, mère de l'agonisant, se tient près de lui. La robe claire du philosophe catholique formait le centre du tableau; or, la règle des Augustins leur

(1) Michel, *Histoire de Rubens*, page 159. Le chef de l'école anversoise possédait effectivement dix tableaux de Van Dyck et les garda jusqu'à sa mort.

(2) En 1628.

prescrit de porter des robes noires. Le prieur exigea que le vêtement du saint fût assombri. « On ne reconnaîtra jamais, dit-il au peintre, le fondateur de notre ordre; ou noircissez-moi ce vêtement, ou gardez votre tableau. » L'artiste maudit sans doute la nécessité qui le forçait de détériorer son œuvre, mais il se résigna. Il n'en fut pourtant pas quitte à si bon marché. Quand l'heure vint de payer son travail, les moines prétendirent que leur caisse était vide et lui annoncèrent qu'il fallait, bon gré mal gré, attendre un moment plus favorable. Antoine rongea son frein. Pour obtenir la somme qui lui était due, il exécuta un crucifix admirable et le donna *aux bons pères*, en souvenir de leur honnêteté (1). Ils lui remirent alors 600 florins (2). Un siècle après, le monastère ayant vendu le *Christ*, ce tableau seul rapporta à la maison une somme bien plus considérable.

Van Dyck historia encore vers la même époque une toile qui devait être placée dans l'église Saint-Michel, à Gand, et une autre destinée aux Récollets de Malines. La première figure un épisode de la Passion, mais de nombreux repeints lui ont enlevé presque toute sa valeur. La seconde, qui est infiniment mieux conservée, orne la cathédrale de Saint-Rombaud. Elle a pour sujet le Christ entre les deux larrons. La lumière la plus vive éclaire le magnifique torse

(1) Campo Weyerman, tome Ier, page 301 et suivantes.

(2) On a trouvé sur les registres du couvent la note que voici : « 1628. *Hoc anno procurata est pictura admodum elegans sancti Augustini in extasi contemplantis divina attributa*, *a domino van Dyck depicta. Constitit* 600 *florenis.* »

de Jésus. Une bouffissure inconvenante dépare les traits : les joues grasses ont un air lymphatique et malsain. La tête manque par suite de dignité, ce qui est un grave défaut. Le peintre a donné aux voleurs des attitudes énergiques, où il a pu faire briller son adresse. Le bon larron envisage le Christ avec une expression douce et pieuse, le mauvais se détourne d'une manière très dramatique. Les plus belles figures sont celles de la Vierge et de saint Jean : mais l'excès de la douleur ôte à celui-ci toute noblesse; il roule des yeux égarés sous des paupières sanglantes. La Vierge, d'un ton gris de lin qui rappelle Murillo, se livre à une touchante douleur : il est seulement fâcheux que ses lèvres noires dépassent aussi la vraisemblance. Au pied de la croix, sur la gauche, on aperçoit les têtes de deux hommes qui gravissent la pente cachée de la montagne, absolument comme dans le tableau de Rubens que possède le musée d'Anvers et qui représente le même sujet. L'élève toutefois n'a point égalé le maître (1).

Cependant Rubens, occupé de ses missions diplomatiques et voyageant presque sans relâche en Hollande, en Angleterre et en Espagne, laissait le champ libre à son jeune rival. Aussi les commandes et les gens curieux de lui faire reproduire leurs traits vinrent-ils bientôt se disputer les magiques ressources de son talent. Il peignit en deux ou trois années plus de trente productions pour les églises et pour d'autres

(1) M. Morissens a restauré cette toile, il y a quinze ans, de la manière la plus habile, en ménageant la couleur avec un soin tout particulier.

monuments publics. Une foule de grands personnages posèrent aussi devant lui. Ce fut alors qu'il copia les figures historiques de l'archiduchesse Isabelle, du Cardinal-Infant, de Marie de Médicis et de Gaston, duc d'Orléans, qui fuyaient la colère de Richelieu : le prince Thomas, le duc d'Aremberg, le duc d'Alva, Antoine Triest, évêque de Gand, l'abbé Scaglia augmentèrent cette troupe illustre. Van Dyck leur adjoignit plus tard presque tous les hommes fameux de son époque, guerriers, poètes, savants, historiens et artistes. Ferdinand II, Gustave Adolphe, Wallenstein, Tilly, Papenhein se trouvent dans le nombre, et l'on suppose que l'artiste avait fait une excursion en Allemagne pour peindre leurs effigies.

Un des derniers morceaux peints par lui avant son embarquement pour l'Angleterre fut l'*Érection de Croix* que l'on admire à Courtrai. Les chanoines de l'église Saint-Martin, qui l'avaient demandé au grand homme, passaient pour n'avoir point su l'apprécier. Une lettre de Van Dyck lui-même prouve que l'anecdote est complétement fausse. En voici la traduction :

« Anvers, 20 mai 1631.

« Monsieur Braye,

« Votre agréable lettre du 13 de ce mois et les douze petites gaufres m'ont été fidèlement remises; j'ai reçu aussi de M. Marcus van Woonsel la somme de cent livres flamandes (600 florins) pour le tableau que vous m'aviez commandé ; je vous remercie de ce double envoi. J'avais à cœur de vous satisfaire, et j'apprends avec plaisir que j'ai réussi, que le doyen et les autres chanoines ne sont pas moins contents de mon œuvre. Vous me demandez, comme souvenir, l'esquisse de ce

morceau; je ne veux point vous la refuser, quoique assurément je n'accordasse le même avantage à nul autre. Je l'ai donc envoyée à M. Van Woonsel, afin qu'il vous la transmette; sur quoi je finis, me tenant prêt à vous servir selon mes forces, vous priant d'agréer mes salutations cordiales et mes vœux pour que le ciel vous donne une vie longue et fortunée (1).

« Votre humble serviteur,

« ANTOINE VAN DYCK. »

Les termes de cette missive montrent suffisamment que Van Dyck n'eut pas besoin de se quereller avec les chanoines et de leur dire qu'ils étaient des ânes. Les seuls ânes, dans cette affaire, ce sont les compilateurs qui prennent le nom d'historiens.

(1) Cette lettre a été publiée une première fois par M. Liévin de Bast dans le 3e volume des *Annales Belgiques* et une seconde dans le *Messager des arts et des sciences*, année 1825, page 175. L'anecdote, du reste, avait été refutée, la lettre de Van Dyck mentionnée dans les *Konstminnende Wandelingen* (1er vol. page 438) dès l'année 1783.

CHAPITRE XV

ANTOINE VAN DYCK

Indignation que manifestent quelques peintures de Van Dyck. — Tableaux qui rappellent le Prométhée d'Eschyle. — Le *Sauveur crucifié*, de Lille, protestant contre le ciel. — Saint Jacques le Majeur accusant la Providence. — Intime rapport de ces images avec la persécution religieuse sous Albert et Isabelle. — La sainte Catherine exaspérée d'Anvers. — Sujets pieux traités par le côté purement humain. — Charles Ier appelle Van Dyck en Angleterre. — Délicate protection qu'il lui accorde. — Succès de l'artiste. — Sa vie somptueuse et fatigante, ses besoins d'argent perpétuels, son épuisement précoce. — Rapidité de son travail. — Élèves qui le secondaient. — Il organise à Londres une corporation des peintres, le *Club de Saint-Luc*. — Le roi d'Angleterre lui fait épouser Marie Ruthven. — Mort du peintre neuf jours après la naissance de sa fille unique. — Principales collections d'ouvrages dus à son pinceau.

Un trait par lequel Van Dyck s'élève au dessus de Rubens, au dessus de tous les peintres flamands et de tous les artistes modernes, c'est la haine du mal,

de l'oppression et de l'injustice. Les imprécations de Prométhée sur son roc sauvage, maudissant l'iniquité des dieux, semblaient, pendant tout le moyen âge, s'être éteintes dans le murmure de la prière et dans les mélodies plaintives des chants sacrés. Avec Byron, la conscience humaine s'est révoltée de nouveau contre le spectacle du monde, a porté une accusation formelle contre la puissance mystérieuse qui le gouverne, qui paraît aimer le vice, protéger le crime et choyer les scélérats. La même note émouvante a retenti une fois sur la pieuse harpe de Lamartine. Mais, deux siècles auparavant, le plus habile disciple de Rubens avait donné une forme splendide et tragique aux protestations du droit et de la pitié. L'asservissement, la ruine de son pays contribuèrent, sans le moindre doute, à éveiller dans son cœur ce sombre lyrisme. Nous l'avons déjà signalé en étudiant la merveilleuse image de Courtrai. D'autres tableaux l'expriment avec non moins de force et d'éloquence. Tel est le *Sauveur mourant*, exposé à Lille (1). Accablé par la douleur, Jésus est près de rendre le dernier soupir. Madeleine en pleurs se précipite vers lui et embrasse ses pieds sanglants; la Vierge désespérée lui tend les bras, en attachant sur lui un profond regard; un peu plus loin, saint Jean, la figure baignée de larmes, lève la tête vers le martyr agonisant; derrière la Vierge, à droite, Marie Cléophas baisse le front sous le poids de son chagrin; dans le fond, à gauche, les soldats et les

(1) N° 76 du musée. Ce tableau décorait autrefois le maître-autel dans l'église monastique des Récollets, à Lille.

bourreaux, emportant les instruments du supplice, retournent vers Jérusalem.

Je doute qu'il existe une œuvre plus saisissante. Le prophète, qui se sent mourir, considère les autres personnages avec des yeux sinistres, avec une figure décomposée, où le drame atteint les dernières limites de la terreur. Il y a dans son regard, sous la voûte de ses épais sourcils, tout un monde d'idées funèbres. Ce n'est pas le Dieu fait chair se dévouant pour la race humaine; c'est l'innocent indigné, exaspéré de son injuste supplice, ne pardonnant pas au destin ses souffrances imméritées. Son grand corps maigre, en pleine lumière, a aussi quelque chose de lugubre, semble exprimer la tristesse et la désolation. Les mains sont déjà noires, comme atteintes prématurément par la mort. Tout cela se détache sur un fond de paysage obscur et de nuées sombres, qui en augmente l'effet. On croit entendre le novateur juif murmurer cette plainte navrante :

Levez donc vos regards vers les célestes plaines,
Cherchez Dieu dans son œuvre, invoquez dans vos peines
Ce grand consolateur.
Malheureux ! sa bonté de son œuvre est absente.
Vous cherchez votre appui? L'univers vous présente
Votre persécuteur.

De quel nom te nommer, ô fatale puissance ?
Qu'on t'appelle destin, nature, providence,
Inconvenable loi;
Qu'on tremble sous ta main, ou bien qu'on te blasphème,
Soumis ou révolté, qu'on te craigne ou qu'on t'aime,
Toujours, c'est toujours toi !

La plume, habituellement plus diserte et plus flexible que le pinceau, ne peut rendre l'affreuse détresse de ce sacrifice inaccepté. Les personnages qui entourent la victime n'affaiblissent pas l'impression terrible de la scène. La douleur va jusqu'à l'hyperbole dans les yeux sanglants de la Vierge et du disciple bien-aimé. La couleur est merveilleuse : les contrastes d'ombre et de lumière y sont très fortement accusés, poussés même à un point d'énergie que n'offrent pas souvent les tableaux du maître. On ne peut rien voir de plus splendide que la Madeleine embrassant le pied de la croix.

Non moins dramatique est une page du musée de Valenciennes, qui représente la mort de saint Jacques le majeur, apôtre peu connu, dont la *Légende dorée* conte le supplice. Abiathar, grand-prêtre des Juifs, excita parmi le peuple une émeute contre le disciple de Jésus et le fit conduire à Hérode Agrippa, une corde attachée au cou. Et lorsque, d'après le commandement d'Hérode, on emmenait le confesseur pour lui trancher la tête, un paralytique étendu sur le chemin le pria en gémissant de vouloir bien le guérir. L'apôtre lui dit : « Au nom du Rédempteur, pour lequel on me mène à la mort, lève-toi et bénis Jésus. » Et le paralytique se leva guéri. Un scribe, nommé Josias, qui aidait à tirer la corde dont saint Jacques était lié, voyant ce miracle, se jeta aux pieds du martyr et lui dit qu'il voulait être chrétien. Une si rapide conversion, transporta de rage Abiathar; il fit saisir Josias et lui cria : « Si tu ne maudis pas le nom de Jésus, ta tête sera tranchée la première. » Josias, au lieu de frémir, ayant béni le

Christ, fut aussitôt condamné à mort. Saint Jacques, priant un soldat de lui donner un peu d'eau dans une écuelle, baptisa le nouveau chrétien. Et ils furent, l'un et l'autre, décapités sur-le-champ.

Tel était le programme du tableau, voici comment le peintre l'a exécuté.

Le scribe vient d'avoir la tête abattue; le cadavre est tombé sur la poitrine, devant saint Jacques le majeur, et le sang jaillit à flots des veines du cou. Agenouillé, les poignets garrottés d'une corde, l'apôtre lève les yeux vers le ciel, et, des doigts de sa main droite immobile, montre son compagnon déjà sacrifié, tandis qu'un second bourreau tire son large glaive pour le décapiter lui-même. Ce bourreau, drapé de gris, fait un grand effort, comme si la lame homicide était rouillée dans la gaîne. Deux angelets, qui descendent du ciel, apportent au martyr une palme et une couronne; mais saint Jacques ne peut les voir. Le saint a pour costume une draperie blanche et un ample manteau bleu; l'étoffe blanche, qui produit le meilleur effet, s'interpose comme une lisière entre l'azur éclatant du manteau et les nuances de la chair, formant ainsi une heureuse transition. Le buste, l'épaule, le visage sont magnifiques de dessin et de couleur. Mais ce qui frappe surtout, ce qui émerveille, c'est la tête, si vigoureusement traitée qu'elle domine tout le tableau. Avec sa barbe et ses cheveux noirs, son type élégant, sa bouche délicate, cette figure au teint pâle tourmentée d'une agitation nerveuse, produit un effet sublime. Les yeux, tournés vers le ciel, n'expriment nullement la résignation; bien loin d'accepter sa mort

douloureuse, de bénir la main qui le frappe, le martyr adresse à l'ordonnateur des choses un muet reproche, lui demande compte avec amertume de la hideuse manière dont il a organisé le monde, réglé la vie humaine et le sort des peuples; dans son regard sont concentrées toutes les accusations du poète qui énumère les infamies de l'histoire :

La vertu succombant sous l'audace impunie,
L'imposture en honneur, la vérité bannie;
L'errante liberté
Aux dieux vivants du monde offerte en sacrifice,
Et la force partout fondant de l'injustice
Le règne illimité!

La fortune toujours du parti des grands crimes;
Les forfaits couronnés devenus légitimes;
La gloire au prix du sang!
Les enfants héritant l'iniquité des pères
Et le siècle qui meurt racontant ses misères
Au siècle renaissant!

Et une note particulière, un cri personnel se mêlant à cette plainte générale, les yeux du réformateur annoncent qu'il maudit l'imprévoyance ou l'indifférence du guide souverain, qui a laissé mettre à mort un innocent, qui va le laisser périr lui-même.

Comme nous voilà loin de l'abnégation et de l'humilité chrétiennes! Au lieu d'un martyr docile et abattu, nous avons sous les yeux une victime pleine de rancune. La scène a toute l'éloquence de la vérité. Dans le pieux carnage qui décimait la population de la Belgique par des sacrifices humains, l'auteur dut voir plus d'une fois cette expression désespérée sur

le visage des malheureux qu'on traînait à la question ou à la mort; il dut les voir regarder le ciel avec indignation, pour lui reprocher la sanguinaire astuce de ses ministres. L'histoire a le défaut de ne pouvoir peindre assez vivement les catastrophes qu'elle raconte; le pinceau n'en retrace qu'un moment. Figurez-vous, si vous le pouvez, la désolation d'une famille à laquelle ou arrache un père, une mère, une enfant chérie, sous un prétexte absurde, sous une inculpation chimérique! Et on les traîne dans une salle lugubre, où un bourreau les met à la torture; du chevalet, on les transporte saignants, brisés, disloqués, sur la paille d'un cachot, puis, à quelques jours de là, on les brûle en grande pompe, comme des maudits, comme des assassins, comme de vils criminels. Et leurs biens deviennent la proie des juges, leurs enfants ou leurs parents sont déclarés infâmes. Un malheur sans nom, un mépris sans pareil s'abattent sur un innocent qui proteste en vain, qui subit une mort affreuse, sur tous ceux qu'il aimait, qu'il aurait du moins voulu sauver, mais que l'intolérance condamne à mener une existence lamentable, au milieu des pleurs, de la haine publique, du dénûment et de la souffrance, avec un horrible souvenir pour toute consolation! O race humaine! voilà par quels hommages tu as voulu honorer celui que tu appelais le Dieu de miséricorde (1)!

Quelques-uns des prétendus complices de Satan

(1) Ce tableau, qui appartenait à la confrérie de Saint-Jacques le Majeur, frère aîné de saint Jean l'Évangéliste, décorait sa chapelle dans l'église Notre-Dame de la Chaussée, à Valenciennes.

qu'on vouait au bûcher, devaient se débattre, invoquer Dieu, adjurer les spectateurs, opposer aux gardiens, aux bourreaux, une vaine résistance. Ces efforts sont très bien rendus dans une esquisse du martyre de sainte Barbe, possédée par madame Wuyts, à Anvers, dont la belle collection deviendra le musée de Lierre. La sainte ne compte pas sur le bonheur et la gloire des élus, ne songe même pas aux promesses de la Bible; dominée tout entière par son horreur de la mort, elle pousse des cris désespérés. Si elle trouvait quelque moyen d'échapper au supplice! Si elle trouvait du moins une arme pour combattre! Mais le bourreau la tient aux cheveux; il a rejeté en arrière sa main droite et son large glaive, il s'apprête à porter un coup terrible, en ramenant de toute sa force son bras sur la victime. A l'expression furieuse de son œil, on dirait qu'il accomplit une vengeance personnelle. Les anges qui apportent une couronne, semblent un hors-d'œuvre dans ce tableau, dont ils n'adoucissent pas l'horreur. L'infortunée qu'on égorge se soucie bien de leurs guirlandes (1)!

L'autre aspect de la souffrance, la douleur plaintive, gémissante, accablée, Van Dyck ne l'a pas moins bien rendue. Son Christ du musée d'Anvers l'exprime admirablement. Il est seul, cloué au bois sanglant, sur la colline funèbre. Nul ne le pleure, nul ne compatit à ses angoisses, parent, ami ou disciple; autour de la croix, ni arbres, ni monuments, ni perspective; rien qu'un ciel lugubre et d'une déso-

(1) Cette esquisse a servi à faire un tableau, qui a été gravé, mais sans le nom du graveur et sans l'indication du lieu où il se trouve.

lante uniformité. Aussi quels regards suppliants le prophète méconnu tourne vers le ciel! Quel profond désespoir contracte son visage! Comme tout, dans ses yeux rougis par les larmes, dans sa figure blême et décomposée, exprime l'abattement d'une infortune sans compensation, d'une détresse qui ne lutte pas, qui implore avec amertume le divin oppresseur!

Quel crime avons-nous fait pour mériter de naître?
L'insensible néant t'a-t-il demandé l'être,
Ou l'a-t-il accepté?
Sommes-nous, ô hasard, l'œuvre de tes caprices?
Ou plutôt, Dieu cruel, fallait-il nos supplices
Pour ta félicité?

Comme certaines compositions de Rubens, ces toiles et cette esquisse de Van Dyck nous montrent le scepticisme moderne en lutte avec les traditions juives. Dans la Belgique opprimée, le catholicisme régnait par la terreur; mais, de temps en temps, le doute se dressait devant la raison, la justice et la pitié soulevaient les consciences. Une image d'Otto Vænius, qui orne le musée de Bruxelles (1), fait déjà voir l'esprit d'examen suspectant la légende hébraïque. Elle figure la bizarre union de Sainte-Catherine et de l'enfant Jésus. C'est un des tableaux les plus gracieux, les plus animés de l'auteur. La docte fille a un air d'embarras pudique, et le jeune épouseur une mine narquoise, le regard d'un amant qui triomphe, comme si le mariage pouvait être con-

(1) N° 338. Il est signé : *Otho Venius L. M. f.* 1589. Les lettres L. M. signifient probablement *Luci magister*, maître de Saint-Luc.

sommé. La Vierge elle-même sourit avec une expression de réserve malicieuse , insinuant des choses qu'elle ne voudrait pas dire. Dans le ciel planent des anges, qui apportent une couronne à la fiancée du petit Emmanuel. Un capucin agenouillé, beaucoup trop sérieux pour la circonstance, se morfond devant le comique épisode (1). Ou je me trompe fort, ou c'est là une manière de concevoir une pieuse donnée, qui sent le railleur et l'incrédule (2).

Même lorsque Van Dyck ne met point en accusation la Providence, il a un penchant à considérer les motifs pieux par le côté purement humain. Une admirable toile du musée de Brunswick peut servir d'exemple. Elle montre la Vierge assise, portant sur ses genoux le Messie en bas âge, qui se tient debout et qu'elle environne de son bras. Dans ce groupe idéal règne sans partage le sentiment maternel. L'en-

(1) La tradition le désigne comme un membre de la famille d'Aremberg, qui avait fait exécuter le tableau pour l'église des Capucins, à Bruxelles.

(2) Dans mon quatrième volume (pages 58 et 59), j'ai expliqué d'après la *Légende dorée* le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie, sujet traité si souvent par les peintres catholiques ; mais cette explication me paraissait vague et insuffisante. Depuis lors j'ai trouvé une leçon bien meilleure dans un vieil ouvrage italien. « L'évêque Esquilinus rapporte, dit le pieux narrateur, que la Vierge apparut en songe à Catherine, lui présentant son divin fils ; mais Jésus se détournait d'elle, répétant qu'une fille non baptisée ne pouvait lui plaire. Catherine, s'étant donc fait administrer le baptême, eut une seconde fois la même vision pendant son sommeil; le divin enfant alors la caressa, puis, devant sa mère, devant les anges et beaucoup de saints, l'épousa solennellement avec un anneau, que la fiancée trouva à son doigt en s'éveillant. »

fant est si beau, si frais, si noble et si gracieux, que Marie songe uniquement à le préserver de la douleur et de la mort. Elle lève donc vers le ciel des regards suppliants et dramatiques, pour obtenir que les souffrances, que l'agonie cruelle, prédites à son fils, lui soient épargnées. Dieu pourrait-il frapper sans miséricorde un être si charmant et frapper du même coup sa malheureuse mère? Éprouvant par anticipation les angoisses de ces heures funèbres, elle ne songe pas que c'est une victime expiatoire ou, pour mieux dire, elle ne tient pas à ce qu'il sauve le genre humain. C'est un sentiment bien naturel, mais ce n'est, à aucun égard, une pieuse donnée. Quelle superbe femme que la Vierge! De quelle main ravissante elle protége contre une chute son enfant bien-aimé! Jamais chairs n'ont été à la fois plus vraies, plus brillantes et plus douces à la vue. La robe rouge et le manteau vert qui la drapent, émerveillent de leur splendeur inouïe.

Cette belle toile me rappelle une œuvre analogue, que possède à Anvers madame Wuyts. La Vierge et son nourrisson prédestiné en forment également le sujet. Couché tout nu à la renverse, entre les genoux de sa mère, l'enfant lève la main droite pour lui caresser la joue. Ses cheveux bouclés tombent et flottent derrière sa tête. Les formes sont d'une vigueur, d'une beauté que la parole ne peut décrire. La main appuyée sur son cœur, avec une expression d'ineffable tendresse, Marie se penche vers son fils. C'est le monde entier pour elle, c'est le passé, le présent et l'avenir que cette adorable créature. Noblement posée, habilement drapée, la Vierge porte une tunique

amarante pâle, comme si elle sortait de chez Otho Vænius.

Deux magnifiques toiles du musée d'Anvers, représentant le Christ mort et descendu de croix, où palpite encore, pour ainsi dire, la profonde sensibilité de Van Dyck, nous montrent la pauvre mère accablée par le tragique dénoûment qu'elle a prévu, qu'elle n'a pu détourner de son fils. Une de ces odes coloriées semble avoir été peinte pendant le séjour de l'auteur en Italie, l'autre le fut évidemment après son retour. Le dessin et la couleur de la première trahissent l'influence de Venise : on y remarque les teintes sombres, chaudes et harmonieuses du Titien. Le corps du Fils de l'homme est appuyé sur le giron de sa mère, assise au pied d'une roche. Les bras étendus, elle regarde le ciel avec désespoir et a l'air d'implorer le secours divin, pour résister à l'affliction qui l'accable. Saint Jean soulève la main gauche du Christ et en montre la plaie à un ange sortant des nues. Celui-ci joint les mains d'un air de profonde tristesse; un autre envoyé cache sa figure et ses pleurs. Ce cadavre étant placé de côté, le spectateur le voit de face; c'est un beau travail assurément. La vigueur, l'harmonie, le noble caractère et l'habile disposition de l'ensemble frappent dès le premier abord.

Le goût de Rubens a jeté sur le second morceau un reflet bien visible : seulement les types sont plus fins, plus élégants que chez le maître. Une grande roche qui surplombe et une partie du ciel occupent tout le haut de l'image, ce qui est contraire aux principes de Pierre Paul. Nous ne signalerons pas

quelques autres différences moins graves. Le Christ a bien la pesanteur et l'inerte abandon de la mort. Sa mère regarde le ciel avec un sentiment de profonde douleur et paraît invoquer l'assistance du juge éternel, comme dans l'œuvre précédente. Madeleine porte cette magnifique robe de soie jaune que Rubens a coutume de draper autour d'elle. La pénitente baise la main du prophète en versant des larmes; sur la figure de saint Jean roulent aussi des pleurs.

Pendant les cinq années où Van Dyck étonnait ses compatriotes en multipliant les preuves de son talent supérieur, il ne faut pas croire qu'on le laissât tranquille. Les flèches perdues des envieux sifflaient à ses oreilles. Mais s'ils ne l'atteignaient point au cœur, ils troublaient du moins son repos. Schut, Van Hoeck et d'autres jaloux, ses anciens camarades d'atelier, allaient partout le dénigrant. Il peignait d'une façon mesquine, à les entendre; « il ne savait pas manier la brosse et ils lui avaient vu exécuter la poitrine d'un ange grand comme nature avec un petit pinceau (1). » Le dégoût de ces tracasseries lui avait fait accepter avec empressement l'invitation du prince d'Orange. Elles le déterminèrent bientôt à quitter sa patrie.

Mais avant de s'embarquer pour Londres, il essuya une dernière mésaventure, qui fut loin de changer sa résolution. L'évêque de Gand, ce Van der Burch, dont Rubens avait déjà eu à se plaindre, lui fit dire de passer chez lui pour exécuter son portrait. Le prélat avait des formes colossales, qui lui eussent

(1) Campo Weyerman, tome Ier, page 302.

permis de jouer le rôle de saint Christophe dans les célèbres processions d'Anvers. Van Dyck, au rebours, était svelte et peu robuste. Il envoya au palais du prince de l'Église tout son attirail de peintre, puis se présenta lui-même. Son bagage était resté dans une antichambre, où le porteur l'avait placé. Le noble personnage reçut le coloriste sans abandonner son fauteuil de velours vert et ne répondit à ses compliments que par un signe de tête. Ce salut de bélier offensa le grand homme, mais il dissimula son humeur et garda le silence, pour voir comment se terminerait cette farce ecclésiastique. Le prêtre dévisageait l'artiste avec une sainte effronterie, comme un pasteur habitué à régir despotiquement le troupeau des fidèles : mais dans cette lutte de regards, le peintre ne lui laissait aucun avantage. Il finit donc par lui adresser la parole avec l'aménité d'un ours : « N'êtes-vous pas venu, lui demanda-t-il, pour faire mon portrait? » — « Je me tiens à la disposition de votre Éminence, » répartit Van Dyck; et s'étant offert une chaise à lui-même, il s'assit tranquillement. L'évêque attendit, le coloriste ne bougea pas. « Mais, s'écria le Goliath tonsuré, pourquoi n'allez-vous point chercher vos instruments? Comptez-vous que j'irai moi-même? » — « Comme vous n'avez point commandé à vos domestiques de me les apporter, je pensais, dit le peintre, que vous vouliez me rendre ce service. » Le prélat devint du plus beau rouge cramoisi, et, s'élançant hors de son fauteuil, il vocíféra dans un transport de colère : « Antoine, Antoine, vous n'êtes qu'un petit aspic, mais vous renfermez beaucoup de venin. » Le dessinateur se dirigea vers

la porte : il craignait que le pieux colosse ne tombât sur lui et ne l'écrasât de sa pesanteur bénite. Quand il fut près du seuil, il se tourna vers l'orgueilleux dignitaire, si indigne du rang qu'il occupait, et lui cria d'un air goguenard : « Messire Van der Burch, vous êtes un volumineux personnage, mais vous ressemblez à l'arbre qui produit la cannelle : l'écorce est en vous ce qu'il y a de meilleur (1). »

Cependant Charles Ier, grand amateur de peinture, désirait appeler et fixer Van Dyck en Angleterre. Il avait alors pour premier ministre le comte d'Arundel, qui connaissait et protégeait depuis longtemps l'élève de Rubens. Un portrait de Nicolas Lanière, maître de chapelle de Sa Majesté, fait par l'artiste à Anvers, augmenta le désir du prince. Sir Endimion Porter, gentilhomme de sa chambre, lui avait donné une autre toile de Van Dyck, figurant Armide et Renaud. Le favori du monarque pria donc l'habile portrai-

(1) Campo Weyerman, tome Ier, page 305 et suiv. L'auteur hollandais nomme cet individu Antoine Triest : il commet par là une erreur évidente, car Van Dyck a non seulement peint le portrait du judicieux évêque de Gand, mais il l'a en outre gravé. C'était un habile connaisseur en peinture. Rubens avait exécuté pour lui le Massacre des Innocents et la Conversion de saint Paul. Duquesnoy fit son buste et son mausolée. Une planche de Paul Pontius, qui représente la Vierge implorant le ciel pour l'enfant Jésus, lui est dédiée par Van Dyck, auteur de la peinture, dans les termes les plus honorables : « Illustriss. ac reverendiss. D. Antonio Trist, episcopo Gandensi, Dno S. Bavonis, comiti Everbergensi, etc., omnium ingenuarum artium admiratori unico et Mœcenati L. M. Q. DD. Antonius van Dyck. » L'anecdote de Campo Weyerman ne m'inspire donc pas grande confiance, mais je l'ai rapportée afin qu'on ne me reprochât pas de l'avoir omise.

tiste de venir dans la Grande Bretagne. Il y arriva en 1632, à la fin de mars ou au commencement d'avril, et fut reçu par le roi de la manière la plus flatteuse. Il lui donna d'abord pour séjour la maison d'Edouard Norgate, protégé du comte d'Arundel, et voulut que toutes ses dépenses fussent à sa charge (1).

« Son envie de loger confortablement le grand homme est prouvée, dit Carpentier, par une pièce que l'on garde aux archives de l'État et qui fut écrite sous sa dictée par sir François Windebanke : elle est intitulée : « *Choses à faire.* » On y trouve cette note : « *Parler à Inigo Jones d'une maison pour Van Dyck.* » On lui assigna bientôt des appartements à Blackfriars, et une résidence champêtre à Eltham, dans le comté de Kent. Le sort voulait enfin le dédommager de ses longues tribulations.

L'élégance aristocratique de Van Dyck, les termes choisis dont il se servait et ses mœurs distinguées plaisaient au monarque. Il lui montra sur-le-champ une faveur peu ordinaire, car il n'avait pas moins de sympathie pour l'homme que pour l'artiste. Souvent il quittait dans sa barque le palais de Whitehall, le peintre demeurant au bord de la Tamise, et s'en allait oublier, en causant avec lui, les graves questions de la politique. Son esprit se calmait devant les scènes tranquilles imitées par le pinceau. Il examinait d'un œil attentif le travail du glorieux banni. Là du moins les passions des hommes

(1) Ce fait est constaté par un acte sous seing privé qui porte la date du 21 mai 1632. Voyez *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck*, par Hookham Carpenter.

n'étaient plus menaçantes : elles ne servaient qu'à inspirer le génie et prenaient un caractère de grandeur poétique, de sublime désintéressement. La douce lumière de l'atelier semblait encore les purifier et les ennoblir.

Au bout de trois mois, le 5 juillet 1632, le prince nomma l'artiste flamand chevalier. Il lui fit en outre présent d'une chaîne d'or, à laquelle était suspendu son portrait environné de diamants. L'habile coloriste avait déjà peint le monarque en pied, ayant près de lui l'héritier du trône et la reine, qui tient dans ses bras la princesse Marie : cette œuvre excellente orne le château de Windsor. Il avait même exécuté une autre image en pied du roi et une effigie moins grande de la reine.

Van Dyck eut toujours la passion des héros et des tyrans, un goût très vif pour les plaisirs de l'amour. Dès son arrivée à Londres, il se laissa exalter par les belles formes de Lady Venetia, femme de son ami et protecteur, sir Kenelm Digby. Quatre fois dans une seule année, cet admirable modèle communiqua ses enchantements à son pinceau. Une des toiles nous l'offre sous les attributs de la Prudence, et mérite le nom de chef-d'œuvre (1). Lady Venetia mourut subitement le 1er mai 1633. L'artiste voulut encore la peindre sur son lit funèbre. Il lui donna l'expression d'un tranquille sommeil : sa pâleur dénote seule qu'elle n'est plus de ce monde. A côté d'elle se trouve une rose fanée, emblème de sa grâce et de sa fragile existence. Pour l'impassible nature, la fleur qui vit

(1) Elle est au château de Windsor.

un jour, loin de tous les regards, et la femme que le poète adore, ont absolument le même prix.

Pendant les deux premières années que Van Dyck passa en Angleterre, le roi fit, pour ainsi dire, un usage continuel de son pinceau (1). Il lui accorda, le 17 octobre 1633, une pension annuelle de deux cents livres sterling. L'exemple de Charles entraîna toute la noblesse : on rechercha l'honneur d'être peint par l'artiste et de le protéger. Cette affluence permit au grand homme de vivre dans le luxe et les plaisirs. « Accoutumé de bonne heure à voir le faste que déployait Rubens, ayant habité, pendant son séjour en Italie, les palais des nobles amateurs, il en avait gardé une secrète affection pour toutes les jouissances de la richesse et de la vanité. Lorsqu'il était à Rome, il menait déjà si grand train et portait un si brillant costume, qu'on le nommait d'ordinaire : *Il pittore cavalieresco* (2). » Les seigneurs, qui se pressaient maintenant à sa porte, lui fournirent les moyens d'étaler un bien autre équipage. Il tenait table ouverte pour ses amis et pour les personnes dont il copiait la figure. De nombreux domestiques, des carrosses, des chevaux, lui donnaient l'apparence d'un prince. Sa toilette, son ameublement, tous les détails de son intérieur étaient en proportion. Il rivalisait fièrement avec les ducs et les lords. On trouvait chez lui des musiciens et des chanteurs, qui égayaient ses modèles et ses con-

(1) Les paiements indiqués sur les registres de la Trésorerie constatent ce fait.

(2) Carpenter, page 36.

vives (1), Ce fut bientôt une nécessité pour les élégants d'aller voir son atelier. Le monarque lui-même lui rendait fréquemment visite.

Mais une dépense qui égalait à elle seule toutes les autres, c'était ses libéralités en amour. Ses maîtresses (2) puisaient hardiment dans sa bourse, et les lois du bon ton lui défendaient de compter avec elles. Sa nature voluptueuse l'en eût d'ailleurs empêché. Sentant sa faiblesse, il a peint plusieurs fois le dramatique épisode de Samson livré aux Philistins et l'aventure moins cruelle de Renaud.

Presque toutes les grandes salles des châteaux d'Angleterre furent bientôt peuplées de ses images. Les portraits qu'il fit alors, pendant les premières années de son séjour, passent pour être les meilleurs : la verve et le soin, l'expression et les qualités matérielles s'y trouvent réunis. Mais peu à peu il prit l'habitude de travailler plus rapidement. De Piles nous donne sur ses procédés de si curieux détails que nous devons transcrire le passage : « Le fameux Jabach, connu de tous les amateurs des beaux-arts, qui était ami de Van Dyck et lui avait fait faire trois fois son portrait, m'a conté qu'un jour, parlant à ce peintre du peu de temps qu'il mettait à faire ses portraits, il lui répondit qu'au commencement il avait beaucoup travaillé et beaucoup peiné ses ouvrages, pour sa réputation et pour apprendre à les faire

(1) Campo Weyerman, tome Ier, page 308.

(2) Une d'entre elles, Marguerite Lemon, paraît avoir été une femme d'une grande distinction ; Van Dyck fit son portrait, que Hollar, Gaywood, Lommelin et Marin ont gravé. *Hookham Carpenter.*

vite quand sa cuisine le demanderait. Voici quelle conduite il m'a dit que Van Dyck tenait ordinairement : il donnait jour et heure aux personnes qu'il devait peindre et ne travaillait jamais plus d'une heure par fois à chaque portrait, soit à ébaucher, soit à finir, et son horloge l'avertissant de l'heure, il se levait et faisait la révérence à la personne, comme pour lui dire que c'en était assez pour ce jour-là, et convenait avec elle d'un autre jour et d'une autre heure : après quoi son valet de chambre lui venait nettoyer ses pinceaux et lui préparer une autre palette, pendant qu'il recevait une autre personne à qui il avait donné heure. Il travaillait ainsi à plusieurs portraits en un même jour, avec une vitesse extraordinaire. Après avoir légèrement ébauché un portrait, il faisait mettre la personne dans l'attitude qu'il avait auparavant méditée, et avec du papier gris et des crayons blancs et noirs, il dessinait en un quart d'heure sa taille et ses habits, qu'il disposait d'une manière grande et avec un goût exquis. Il donnait ensuite ce dessin à d'habiles gens qu'il avait chez lui, pour le peindre d'après les habits mêmes que les personnes avaient envoyés exprès, à la prière de Van Dyck. Les élèves ayant fait d'après nature ce qu'ils pouvaient aux draperies, il passait légèrement dessus et y mettait en très peu de temps, par son intelligence, l'art et la vérité que nous y admirons. Pour ce qui est des mains, il avait des personnes à ses gages, de l'un et de l'autre sexe, qui lui servaient de modèles (1). » Il retenait souvent à dîner

(1) De Piles : *Cours de peinture par principes;* Paris, 1708; pages 291 et suivantes.

ses clients aristocratiques, afin de mieux étudier leur physionomie et de retoucher leur portrait dans une dernière séance, lorsque leur visage était encore animé par la joie du festin.

Quelle que fût son activité, il n'aurait pu faire seul les nombreux travaux qu'on lui demandait. Trois élèves d'un talent remarquable devinrent ses collaborateurs. Le premier, qui passe pour être né à Dunkerque, en 1610, et se nommait Jean de Reyn, avait été formé par lui-même dans son atelier d'Anvers. Il l'accompagna en Angleterre comme son aide fidèle et y resta jusqu'à la mort du grand peintre. C'était un de ces hommes de talent si timides qu'ils ont toujours besoin d'un patron. David Beck, quoique né en 1621, rendit quelques services à Antoine (1); la nature lui avait donné un talent facile et rapide, qui se développa de bonne heure. Charles I[er] lui dit un jour : « Parbleu, Beck, je crois que vous pourriez peindre à cheval et en courant la poste (2)! » Un nommé Jacques Gandy, plus habile que fameux, le seconda encore de son pinceau. Ses portraits sont presque aussi beaux que ceux de Van Dyck lui-même. Le marquis d'Ormond l'ayant emmené en Irlande, sa gloire s'est enfouie dans les châteaux de cette île peu visitée.

Les aides nombreux dont le grand homme avait besoin, les portraitistes des Pays-Bas qui l'avaient précédé en Angleterre ou l'y avaient suivi, les imitateurs qui copiaient sa manière, l'absence de tout lieu de réunion pour les artistes, lui inspirèrent le projet

(1) Il n'avait que vingt ans, lorsque Van Dyck termina sa carrière.

(2) Campo Weyerman, tome II, page 174.

de fonder une société analogue aux corporations de Belgique et de Hollande. Il la fonda, en effet, dans la taverne de la *Rose*, Fleetstreet, et la baptisa le *Club de saint Luc*. Les registres de la compagnie existent encore ; je n'ai pu les feuilleter, mais il paraît que tous les peintres de talent, qui habitaient alors la métropole, secondèrent les intentions de Van Dyck et s'y affilièrent. On put donc y voir réunis, outre les coloristes déjà mentionnés, Janson van Keulen ou de Cologne, ainsi nommé parce que sa famille avait quitté les bords du Rhin pour s'établir à Anvers ; Daniel Mytens, né à La Haye en 1590, dont la galerie de Hampton-Court, à elle seule, contient onze portraits ; Adrien Hanneman, originaire de la même ville, qui demeura seize ans dans les Trois-Royaumes, où il faisait des pastiches de Van Dyck ; un autre Hollandais, le sieur Weesop; Remigius van Leemput, né à Anvers, où il fut reçu franc-maître en 1628, qui reproduisait avec une extrême habileté la manière d'Antoine et mourut à Londres, en 1675; un Écossais, George Jamesone, condisciple de Van Dyck dans l'atelier de Rubens, occasion toute naturelle de se lier intimement ; et, pour terminer cette liste, William Dobson, enfant de Londres, né dans le quartier de Holborn, qu'Antoine avait distingué tout jeune, puis formé lui-même, qui lui succéda comme premier peintre de la cour, artiste vraiment doué, mort à trente-six ans, après avoir fait des chefs-d'œuvre.

On voit que le peintre-poète ne travaillait pas dans la solitude et qu'il marchait à la gloire entouré d'une brillante escorte. Mais, si habiles et si nom-

breux que fussent ses auxiliaires, leur secours ne lui suffisait pas pour soutenir son luxe royal. Les guinées passaient à travers ses doigts, comme à travers les mailles d'un filet. Un jour qu'il était en train de peindre Charles I[er], le roi, causant avec le comte d'Arundel du mauvais état de ses finances, remarqua que l'artiste l'écoutait de toute son attention. « Et vous, chevalier, lui dit-il en souriant, connaissez-vous l'embarras de chercher quelques mille livres? » — « Oui, sire, répartit Van Dyck ; lorsqu'on tient table ouverte pour ses amis et qu'on ne ferme jamais sa bourse à ses maîtresses, on fait souvent connaissance avec le fond de son tiroir (1). »

Le travail n'étant pas assez productif au gré de ses désirs, de son avidité insatiable, il voulut tirer d'une autre source l'argent qui lui manquait. Pendant que Rubens était à Londres, un alchimiste nommé Brendel vint le trouver et lui offrit la moitié des immenses trésors qu'il allait bientôt acquérir, s'il voulait seulement lui faire faire un laboratoire et l'aider dans ses recherches. Mais le fin diplomate ne se laissa pas séduire. Il ouvrit la porte de son atelier, montra au charlatan ses ouvrages et lui dit d'un ton moqueur : « Vous venez trop tard, mon brave homme; il y a longtemps que j'ai découvert la pierre philosophale. Ma palette et mes pinceaux valent mieux que votre secret. » Van Dyck ne fut pas aussi sage. Il devint la dupe des chimistes polonais, des vagabonds allemands et des filous italiens : c'était dans cette noble société qu'il travaillait au grand œuvre! Ses gains

(1) Campo Weyerman, tome I[er] page 312.

légitimes s'évanouissaient en fumée, ou allaient garnir les poches des mécréants. Les vapeurs malsaines des fourneaux minaient sa constitution peu robuste.

De toutes les passions mauvaises, la cupidité est celle qui dégrade le plus les hommes. Elle finit par communiquer à Van Dyck, le peintre élégant, une sorte de platitude bourgeoise. Comme il exécutait un jour le portrait de Henriette de France et copiait ses belles mains avec une attention toute particulière, la princesse lui demanda pour quel motif il les soignait plus que son visage : « Parce que j'attends de ces mains admirables, dit l'artiste, une récompense généreuse et digne de leur perfection (1). » Descamps trouve cette réponse charmante ! Peut-être cependant n'était-ce qu'une plaisanterie.

Van Dyck aimait lady Stanhope, qui était amoureuse d'un autre. Il fit son portrait et l'accabla de protestations pendant l'ouvrage. Mais quand il fallut le payer, il entra en dispute avec elle, et lui déclara que si elle ne lui donnait point la somme demandée, il enverrait le tableau à un acheteur moins parcimonieux. Un boutiquier ne se fût pas autrement conduit.

Un amour excessif de la volupté, le goût du luxe et l'alchimie ne ravalaient pas seulement son caractère, ils affaiblissaient de jour en jour son organisation. Pour subvenir aux dépenses de sa galanterie et de ses divertissements nocturnes, il finissait d'épuiser ses forces par un labeur trop soutenu. Deux por-

(1) Houbraken avait entendu raconter cette anecdote en Angleterre, tome Ier, page 187.

traits, où il s'est peint lui-même, causent au spectateur une profonde émotion. L'un nous le montre frais, souriant, vermeil, portant dans son regard les espérances de la jeunesse (1). D'épais cheveux blonds entourent son élégant visage. Un faible duvet ombre à peine sa lèvre supérieure. La peinture même est grasse, rose, brillante, a une sorte de physionomie printanière. Il est là devant nous, dans toute sa puissance, l'homme de talent auquel les orages, les folles passions et les tristesses de la vie n'ont rien fait perdre encore des ressources que la nature octroie à ses favoris, pour leur bonheur et pour leur gloire.

Sur l'autre portrait, le charme juvénile a disparu (2). L'œil, naguère si vif et si doux, est terne comme le désenchantement : des paupières rougeâtres et fatiguées enveloppent une prunelle mate. Où est-il ce regard joyeux et plein d'attraction, qui nous avait d'abord séduits ? Il paraît, hélas ! considérer l'avenir comme un sol aride, comme un défilé sans issue. La maigreur des joues, le front soucieux, la teinte maladive de la peau trahissent les ravages d'une existence à la fois laborieuse et tourmentée. La chevelure n'a plus son éclat, son abondance première ; elle s'est raréfiée avec les ans, elle a perdu son lustre et atteste par sa confusion les mœurs désordonnées du peintre. Une chemise et une veste de velours, sur laquelle pend une chaîne, composent tout son costume. On en remarque la négligence et la distinction : c'est le déshabillé coquet d'un homme du monde, après une nuit volup-

(1) Cette image se trouve à Florence.

(2) On le voit au musée du Louvre.

tueuse. Autour de l'image flotte une vapeur d'or, et le tableau a un aspect radieux. C'est comme le génie du peintre illuminant les ruines de sa constitution délabrée, formant un crépuscule poétique à ses jours sur le déclin. Oh! s'il avait pu revoir alors la tête sereine tracée vingt ans auparavant! De quel effroi l'eût pénétré une si cruelle métamorphose! Quelles réflexions amères lui eût inspirées la formidable puissance qui, avant d'exécuter l'homme, le mutile peu à peu et lui arrache la vie lambeau par lambeau!

Ce fut vers cette époque cependant qu'il mit au jour une de ses productions les plus belles, les plus extraordinaires. Je veux parler du magnifique portrait de Charles Stuart, qui orne la collection du Louvre (1). Il semble que le monarque se soit perdu à la chasse et que, fatigué d'une longue course, ignorant où il se trouve, il soit descendu de cheval. Derrière lui deux pages tiennent la noble bête. Les derniers arbres de la forêt projettent leur ombre sur ce groupe. On aperçoit au loin les flots d'une mer tranquille, où un navire fuit à pleines voiles. Les traits du malheureux souverain expriment cette faiblesse morale et ce courage guerrier, qui formaient en lui un mélange si intéressant. Il regarde le spectateur, dans une attitude exquise, la main droite sur le pommeau d'une grande canne, la main gauche sur la hanche. On dirait que le peintre a prévu la fuite du monarque et les heures d'angoisse qu'il devait passer au bord du

(1) Le mémoire qui le mentionne fut présenté au roi par Van Dyck à la fin de l'année 1638. Le peintre en demandait deux cents livres et n'en obtint que cent, Charles étant alors forcé de faire des économies.

détroit, cherchant des yeux un vaisseau libérateur qui pût le conduire en France! Hélas! les vents l'emportent, cet espoir suprême! Les voiles s'amoindrissent et vont bientôt disparaître dans la brume de l'horizon (1).

En dépit de son sujet, ce travail a l'importance d'un morceau d'histoire : les années ont suffi d'ailleurs pour changer son caractère primitif.

Entraîné par son amour de l'or, Van Dyck n'exécuta guère que des effigies, pendant qu'il habitait la Grande Bretagne. Il composa seulement neuf ou dix peintures d'un autre genre (2) : dans plusieurs même les personnages n'étaient que des portraits entourés d'attributs ou ornés de costumes historiques. Les tableaux de Rubens, qui couronnaient la salle des banquets à Whitehall, faisaient naître en lui une émulation et un regret bien légitimes. Il aurait voulu entreprendre aussi quelque œuvre étendue et imposante. Il offrit donc au roi, par l'intermédiaire de sir Kenelm Digby, de peindre sur les murs latéraux

(1) Comme le personnage qu'il représente, ce tableau a eu la plus singulière destinée. « Sous prétexte que le page qui accompagna Charles I[er] dans la fuite de ce monarque était un *Du Barry* ou *Barrymore*, on fit acheter à Londres, à la comtesse Du Barry, le beau portrait que nous avons à présent dans le Museum. Elle fit placer le tableau dans son salon, et quand elle voyait le roi incertain sur la mesure violente qu'il avait à prendre pour casser son parlement et former celui qu'on appela le parlement Maupeou, elle lui disait de regarder le portrait d'un roi qui avait fléchi devant son parlement. » *Mémoires de madame Campan*, tome I[er], page 33. On croyait alors, comme on voit, que le tableau représente la fuite de Charles I[er], mais c'est une erreur.

(2) Bellori en fait l'énumération dans sa biographie de Van Dyck.

l'histoire du fameux ordre de la Jarretière. Le monarque trouva le projet excellent et lui fit aussitôt commencer les esquisses. Il lui indiqua, entre autres scènes, l'institution de l'ordre par Édouard III, la procession des chevaliers en grand costume, la cérémonie usitée par l'installation de chaque membre et la fête de saint Georges. Mais quant il fallut fixer le prix, Van Dyck demanda une somme tellement exorbitante que Charles renonça immédiatement à un dessein trop coûteux. Selon Bellori, le peintre aurait exigé 75,000 livres, selon Graham 80,000, ou deux million de notre monnaie. On a peut-être grossi le chiffre, mais il fut sans doute considérable, puisque le souverain eut peur (1). Les affaires du royaume ne lui permettaient pas de prodiguer ainsi l'argent.

Pour enlever le peintre à ses homicides débauches, à ses ruineuses spéculations, Charles lui fit épouser une jeune personne très belle, qui se nommait Marie Ruthven. Elle était fille de Patrick Ruthven, médecin habile et comte de Gowrie. Impliqué dans une conspiration, il avait longtemps habité les cachots de la Tour. La justice dépouille ceux qui lui passent par les mains, et la famille Ruthven ne possédait plus que son grand nom. Marie occupait un emploi à la cour de la reine Henriette, où elle avait été élevée. Les présents du roi devaient former toute sa dot; mais elle était alliée à d'illustres familles, ayant pour tantes la duchesse de

(1) Bellori prétend que l'artiste devait seulement exécuter des cartons de tapisseries. La somme même réclamée par Van Dyck me semble prouver le contraire.

Montrose, la duchesse de Lennox et la comtesse d'Athol (1).

Cependant l'horizon de l'Angleterre devenait chaque jour plus sombre et plus menaçant. Les coffres du monarque étaient vides, et l'on entendait craquer les rouages politiques près de se briser. Les fonds arrivaient lentement à la bourse de l'artiste. Il résolut de quitter l'Angleterre et d'aller chercher fortune. En 1640, vers le commencement de l'automne, il s'embarqua pour la Flandre avec sa gracieuse compagne. Il fut très bien reçu à Anvers. Pendant qu'il y séjournait, il apprit que le roi de France voulait orner de peintures la galerie du Louvre. Il part aussitôt, espérant qu'on le chargera de ce travail, comme on avait chargé Rubens de décorer le Luxembourg. Mais Poussin, mandé par Louis XIII, était arrivé d'Italie et se disposait à commencer l'ouvrage. On remercia donc le peintre belge, qui passa inutilement deux mois à Paris. Quand Vouet se fut débarrassé de ce compétiteur trop dangereux, il se délivra de Poussin, et un homme médiocre l'emporta sur deux grands hommes. C'était dans l'ordre. Van Dyck retourna en Angleterre.

Les troubles du royaume avaient augmenté pendant son absence. Le Long Parlement ne tarda point à se réunir et à mettre en accusation lord Strafford. Au mois de mars 1641, la famille royale se dispersa; l'infortuné souverain chercha un refuge dans la cité d'York et sa femme traversa la mer. Le chagrin accabla Van Dyck : les malheurs d'une famille qu'il

(1) Carpenter, page 30.

aimait et qui l'avait si noblement protégé, les catastrophes publiques et ses douleurs particulières se réunirent pour épuiser sa constitution affaiblie. On voyait sur sa figure que la lutte ne se prolongerait pas. Le roi Charles, après son retour d'Écosse, fut attendri par les souffrances du peintre, malgré la déplorable situation où il se trouvait lui-même. Il promit une gratification de 300 livres sterling à son docteur, s'il guérissait le malade. Les efforts et la science du médecin furent inutiles. Le 1er décembre, Marie Ruthven accoucha d'une fille, seule héritière de Van Dyck. L'artiste expira le 9 du même mois en son logis de Blackfriars. Il avait quarante-deux ans. Le surlendemain on l'enterra dans le chœur de l'ancienne cathédrale Saint-Paul, près du tombeau de Jean de Gand. L'incendie a plus tard dévoré sa sépulture. Il ne reste de lui que ses toiles immortelles.

Le 1er décembre, il avait fait son testament, déposé à *Doctor's Commons* (1). Un de ces legs nous apprend que, outre sa fille légitime, il avait une fille naturelle appelée Marie Thérèse, qui habitait Anvers. Malgré ses dissipations, il possédait encore plusieurs centaines de mille francs. Il partagea tous ses biens entre sa femme, ses sœurs et ses deux filles. Mais tels furent les troubles produits par la révolution d'abord et ensuite par la guerre avec la Hollande, que les héritiers prirent seulement copie de l'acte en 1663, au bout de vingt-deux ans. Ils s'étaient, selon

(1) Carpenter donne le texte de cette pièce officielle, rédigée en anglais.

toute vraisemblance, depuis longtemps distribué les fonds, terres et autres valeurs. Il ne s'agissait plus dès lors que de recouvrer autant que possible les sommes qui étaient dues à l'artiste. Cette revendication traina en longueur; soixante-deux ans après la mort de Van Dyck, l'affaire n'était pas terminée.

La femme du grand homme se montra aussi peu jalouse de garder son nom que la femme de Rubens. Elle épousa en secondes noces sir Richard Pryse de Goggerdan, baronnet, qui lui-même avait déjà été marié. Elle ne lui donna point d'enfants.

Justiniana, la fille qu'elle avait eue de Van Dyck, épousa sir John Stepney de Pendegrast (1), dans la province de Pembroke, troisième baronnet de ce nom. Charles II lui accorda en 1661 une rente viagère de deux cents livres, qui fut d'abord très irrégulièrement payée. Elle adressa donc une plainte au roi, lui disant que cette pension était sa seule et unique ressource. Le monarque fit droit à sa demande, où, si l'on aime mieux, à sa prière. George Stepney, poète et ambassadeur, qui représenta huit fois la Grande Bretagne sur le continent, etait son fils. Johnson ne lui reconnaît pas grand mérite comme auteur, mais avoue qu'il obtint de son vivant un succès incontesté. Il ne fut pas moins heureux dans ses missions, où il déploya une habileté peu commune. Étant mort en 1707, à l'âge de 44 ans, on lui fit un convoi splendide et on l'enterra sous les voûtes de

(1) Carpenter écrit à tort *Frendergast* : voyez plus loin l'épitaphe de George Stepney.

Westminster, qui abritent encore son tombeau (1). Cette famille s'éteignit en 1825.

Van Dyck a reproduit lui-même à l'eau-forte une vingtaine de ses portraits, trois tableaux et le buste de Sénèque d'après un marbre antique. Ces gravures ne sont pas de celles qui plaisent à la foule : l'exécution en est rude et l'aspect désordonné. Mais quelle expression dans les figures! Quelle vie dans les regards! Quelles poses faciles et naturelles! On retrouve là toutes les qualités du grand peintre, sauf le charme du coloris(2).

Malgré la promptitude avec laquelle Van Dyck

(1) L'épitaphe latine contient des renseignements sur la carrière, sur les dons naturels et acquis de ce diplomate jadis illustre : aussi croyons-nous devoir la traduire.

« Ici repose George Stepney, homme d'épée, que la finesse de son esprit, ses connaissances littéraires, l'agrément de son commerce, sa pratique des choses, son habitude de la haute société, l'élégance de ses discours, de son style et de ses manières, les services importants rendus par lui à la Grande Bretagne et à l'Europe, ont fait beaucoup admirer pendant sa vie et feront célébrer dans toutes les époques. Il s'est acquitté de plusieurs ambassades avec tant de diligence, de zèle et de bonheur, que non seulement il n'a jamais trompé l'espoir des augustes souverains Guillaume et Anne, mais a souvent dépassé leur attente. Après une longue carrière d'honneurs, parcourue en peu de temps, il rendit paisiblement son âme, qui aspirait à une plus noble sphère, ayant assez vécu pour la gloire, bien que son existence ait été courte.

« Issu de la famille équestre des Stepney de Pendegrast, dans le comté de Pembroke, il vint au monde à Westminster, en 1663. — Il mourut à Chelsey, et fut transporté ici en 1707, ayant pour escorte une foule de grands personnages. »

(2) Carpenter donne de nombreux détails sur les eaux-fortes de Van Dyck.

animait ses toiles, pendant la seconde partie de sa carrière, beaucoup de personnes regardent les portraits qu'il fit alors comme les plus beaux de tous. L'inspiration y domine et couvre de son opulence la légèreté du travail. L'artiste eut donc le bonheur de mourir à propos, avant l'heure où le génie tombe en défaillance. Son pays natal lui avait toujours été funeste : de longues commotions allaient bouleverser sa patrie adoptive. Sa lèvre effleura seulement la coupe amère : il ne but pas le fond de la liqueur empoisonnée.

L'extrême abondance de ses ouvrages, qui nous émerveille, quand on pense que l'auteur est mort si jeune, causait à Houbraken une égale surprise. « Je ne pouvais assez m'étonner, dit-il, pendant que j'étais en Angleterre, de voir tant de portraits datés de la même année, d'où je pouvais induire qu'il possédait une rapidité de main extraordinaire. La plupart des courtisans et des grands du royaume furent retracés par lui, aussi bien que leurs dames ; un bon nombre de ces effigies ont été gravées. A Winsingdon, le château de lord Warthon, j'ai compté dans une salle trente portraits, dont quatorze en pied, tous exécutés de la manière la plus habile et la plus brillante, surtout les images de femme ; et l'examen de ces toiles m'a persuadé qu'il devait avoir pour les mains un modèle accompli, et, en outre, un certain nombre d'attitudes choisies, d'inflexions heureuses qu'il leur donnait toujours, car différents personnages avaient les mêmes mains, agencées de la même manière (1). »

(1) *Le Grand Théâtres des peintres néerlandais*, tome Ier, page 187.

Sa prodigieuse fécondité a permis de réunir en divers endroits de l'Europe des collections importantes d'ouvrages dus à son pinceau. Les plus remarquables et les plus fameuses sont celles du Louvre, de Gênes, de Windsor (dans la salle qui porte son nom), de lord Hertford, à Londres, de Munich, de Vienne et de Saint-Pétersbourg. On s'arrête, à l'Ermitage, devant le portrait du fameux peintre Snyders, avec sa femme et un enfant. La mère, portant un costume de soie noire et une fraise blanche, occupe un fauteuil et tient sur ses genoux le bambin, qui regarde son père appuyé au dossier. Une draperie rouge et un fragment de paysage composent le fonds. Outre le caractère vivant et attrayant de la facture, l'œuvre se distingue par un coloris clair et un ton d'or qui font songer à Pierre Paul; l'exécution est large, sans beaucoup de détails, mais magistrale (1).

Une autre toile, qui n'excite pas moins d'admiration, figure le sieur Van den Wouwer, ami intime de Rubens. Il porte une fraise très simple, un habit fourré de panthère noire, et tient un papier dans la main droite. Cette image, peinte en 1632, se détache sur un fond gris. L'auteur semble avoir voulu y concentrer tout son talent. Le modèle, jadis blond, était alors sur le retour, comme le prouvent ses cheveux clairsemés et sa barbe grisonnante. Peinte dans le ton doré le plus brillant et le plus clair, modelée en détail avec une précision extraordinaire, la tête sur-

(1) On voit dans la galerie de Cassel (n° 296) un autre portrait de Snyders et de sa femme, peints par Van Dyck. C'est un charmant tableau, plein de délicatesse, de sentiment, de vie et d'expression.

prend et captive de sa vivante physionomie. La chaude couleur de Pierre Paul a été rarement unie dans cette proportion au sentiment plus vrai et plus délicat de la nature, qui distingue son élève principal (1).

Le musée de l'Ermitage possède encore un charmant tableau de fantaisie, où une donnée pieuse est transformée en ballade. On y voit la mère du Christ, femme superbe aux formes puissantes, assise sur un tertre, devant un groupe d'arbres, ayant derrière elle saint Joseph et tenant sur ses genoux le Messie enfant. Pour égayer le petit Emmanuel, huit angelets dansent au son des instruments que font résonner de célestes musiciens, postés sur les nues. Deux des chérubins ont formé une arcade avec leurs bras, sous laquelle passent leurs compagnons. Ce spectacle égaie, anime tellement Jésus, qu'il balance sa jambe gauche, comme s'il allait prendre part au divertissement. Au fond de la campagne, une éminence qui se détache sur le ciel termine heureusement la perspective. Cette magnifique toile, nommée la *Vierge aux perdreaux*, à cause des volatiles de cette espèce figurés dans un coin, atteste par la force et le ton méridional de la couleur, par les types et le caractère de la Sainte Famille, l'heureuse influence du Titien. Les angelets, aux mouvements libres et gracieux, sont exécutés dans des teintes plus claires. La facture est partout aussi soigneuse que vive et animée (2).

(1) *Description de la galerie impériale de l'Ermitage*, par Gustave Waagen, page 149 (Munich, 1864). Ouvrage sec et froid, mais utile.

(2) Un autre tableau, représentant le même sujet avec quelques

Van Dyck inspire le même sentiment que Pierre Paul : on le quitte avec regret, avec la certitude qu'on laisse beaucoup de choses à dire, mais il faut le quitter.

variantes, décore le palais Pitti, à Florence. Il paraît aussi très beau, mais on l'a placé trop haut pour que les amateurs puissent bien l'apprécier. Une autre répétition, beaucoup plus petite, excellente aussi, ornait autrefois la collection du prince de Talleyrand et se trouve maintenant, à Londres, dans celle de lord Ashburton. Je ne sais d'après lequel de ces originaux a été gravée la magnifique planche de Bolswert.

CHAPITRE XVI

JACQUES JORDAENS

Jordaens n'a pas été apprécié. — Scène grandiose du Louvre, *Jésus chassant les vendeurs du Temple.* — Naissance du peintre à Anvers, dans une famille bourgeoise. — Il débute par la peinture à la détrempe. — Marié fort jeune, il ne peut visiter l'Italie et le regrette inconsidérément. — Prétendue jalousie de Rubens à son égard. — Nicolas Maas visite Jordaens et lui raconte une plaisante anecdote. — Style du maître anversois : il est le plus éblouissant des coloristes. — Différence entre sa manière et celle de Rubens. — Eclat prodigieux de quelques tableaux. — Il travaillait fort vite. — On ne sait à quelle époque il embrassa les doctrines de la Réforme, mais un grand nombre de ses ouvrages trahissent des opinions calvinistes. — Toiles railleuses. — Toiles dramatiques. — Jordaens se fait construire un somptueux hôtel.

Rubens n'eut pas seulement la gloire de cultiver tous les genres; il eut encore celle d'inspirer les talents les plus divers. Dans sa fougue panthéistique, il avait embrassé la nature sous les mille formes où s'incarne sa puissance. De ces vigoureux embrassements sortit une race multiple, ardente et infati-

gable. Les traditions religieuses, l'histoire, les scènes d'intérieur, le paysage, la vie rustique, les animaux, les fleurs, la gravure, la sculpture, l'architecture, elle aborda tous les sujets, s'occupa de tous les arts pour tout métamorphoser. Jamais grand homme ne conquit l'avenir à la tête d'un plus brillant cortége. Sauf un très petit nombre, ses élèves ne sont pas appréciés selon leur mérite. On a les idées les plus imparfaites sur leur valeur personnelle et sur les rapports qui les unissent à leur chef. Après Van Dyck, l'ombre commence. Nous tâcherons de familiariser nos lecteurs avec cette troupe majestueuse.

Jacques Jordaens n'est pas le moins digne d'intérêt parmi ceux qui la composent. Nul historien, nul critique n'a saisi le caractère de ses ouvrages. On les a loués d'une manière vague et insignifiante. Nous ne parlons, bien entendu, que des auteurs morts, ce peintre n'ayant donné lieu en France à aucun travail contemporain. Cela m'étonne, je l'avoue, car il est peut-être mieux représenté au Louvre que dans toute autre galerie.

Quel visiteur n'admire le tableau de ce maître, où Jésus chasse du temple les marchands qui le souillent? Pâle, la barbe et les cheveux incultes, il lève le fouet vengeur. Son type est bien celui d'un homme que dévore sa pensée : la noblesse des traits s'accorde avec la noblesse de l'expression. La colère même prend sur sa figure un air de tristesse et de douceur. Au fort de son indignation, une miséricorde céleste modère encore sa main. Sa belle stature, ses formes sveltes et harmonieuses, son attitude imposante, achèvent de lui donner un caractère

sublime. On croit lui entendre dire, comme dans l'Évangile selon saint Matthieu : « Ma maison est une maison de prière, et vous en avez fait une caverne de voleurs! » Ce qui montre qu'à toutes les époques, les trafiquants ont inspiré un souverain mépris.

En face de cette menaçante apparition de la justice, la tourbe des vendeurs semble plus laide et plus triviale. Ils forment une scène comique, pleine de puissance et de désordre. Ici un vieillard tombe à la renverse, entraînant le fauteuil où il méditait quelque artifice. Là, une vieille remet ses poules dans leur cage, afin de les emporter; elle jette au Christ des regards moqueurs et insolents. Blâmer les honnêtes subterfuges du commerce, maudire un brigandage si lucratif, autorisé par les lois, c'est de la démence! Au diable soit le fou, l'utopiste, le rêveur, la tête creuse! Ainsi pense la matrone, et sa figure exprime sa juste indignation. Toute la bande partage ses sentiments. Un homme en cheveux gris vocifère contre Jésus, dont il évite néanmoins les coups. Cette grosse femme vêtue de rouge, portant un gros enfant blond, imite sa prudence. Un jeune garçon est culbuté la tête en bas, les jambes en l'air : un autre grimpe à une colonne. Des ânes, des bœufs, des chiens, des moutons, de la volaille s'agitent pêle-mêle dans la foule avide. Derrière le Christ, une femme emporte sur sa tête une corbeille de fruits, en souriant d'un air goguenard. Se moque-t-elle des vendeurs consternés ou du Fils de Dieu qui les châtie? Son fardeau est la meilleure réponse : *Fervet avaritia, miseraque cupidine pectus.*

Dans un coin, trois mendiants, trois têtes admirables, considèrent la punition et l'effroi des marchands avec un air de satisfaction railleuse, qu'il serait impossible de mieux exprimer. L'un d'eux surtout a une attitude et une mine triomphantes, où la haine prend les traits du sarcasme. Ce sont les déshérités du monde, jouissant des malheurs et des craintes qui tourmentent les favoris du hasard. L'égalité dans l'infortune les console de leur misère, attendu que le privilége dégrade notre espèce en bas de la société comme en haut.

Quatre pharisiens, placés dans deux tribunes, examinent la scène tumultueuse. Gras, vermeils, lustrés, bien vêtus, ils sont la personnification de la ruse et de l'égoïsme. La fatuité d'un injuste bonheur s'étale sur leur visage. Nul éclair de sympathie, de charité, n'illumine leur œil sec et dur. Ce sont des vautours à face humaine, cherchant une proie sans défense, car ils n'aiment guère la lutte, et leur bassesse n'a d'égale que leur lâcheté. Hommes de loi sans scrupules, ambitieux sans miséricorde, faux Césars, hypocrites serviteurs du ciel, qui vous engraissez de rapines, comme Jordaens vous a compris! Le fouet du Sauveur lui-même n'était pas plus redoutable que son pinceau. Les pharisiens épient le grand martyr avec une perfide attention : ils semblent calculer chaque pas qu'il fait vers sa ruine. Chaque victoire le conduit effectivement au supplice; l'heure approche où son agonie même servira de jouet à leur triomphe, où, avec une ironie impitoyable, ils écriront sur le bois sanglant : « Jésus de Nazareth, roi des Juifs! »

L'exécution dans ce tableau n'est pas inférieure à la pensée : agencement, dessin, couleur, tout flatte les regards. C'est une œuvre comique et sérieuse en même temps, d'une inspiration plus haute que celle de Rabelais. La forme a plus de netteté, de meilleures proportions que chez le violent satirique. La puissance de Shakespeare anime cette toile : on y retrouve sa profondeur et sa verve amère : « Jaune, brillant, précieux métal! Avec ce peu que je tiens, on ferait paraître blanc le noir, la laideur belle, l'injustice équitable, la bassesse magnanime, la vieillesse florissante, la lâcheté courageuse. Ah! dieux, pourquoi cela? Pourquoi cela, grands dieux! Cette abjecte matière entraîne loin de vous vos prêtres et vos serviteurs, enlève l'oreiller sous la tête du brave, fabrique et détruit des religions, bénit les maudits, fait adorer le lépreux tout blanchissant de dartres, place les filous au banc des sénateurs et leur assure les mêmes titres, les mêmes génuflexions, le même encens : voilà ce qui détermine à se marier la veuve inconsolable, ce qui purifie, embaume et décore de son ancien avril celle qui ferait rendre gorge à un hôpital et soulèverait le cœur d'un malade rongé par les ulcères (1)? » Tombe, éclate et foudroie, terrible colère du poète!

Le magnifique tableau du Louvre semble avoir été inspiré par les doctrines de la Réforme. Sous l'image des vendeurs du temple, sous les traits des gras pharisiens, l'auteur paraît avoir voulu personnifier les simoniaques et la cour de Rome. Le Messie ven-

(1) *Timon d'Athènes*, acte IV, scène III.

geur, c'est Luther châtiant le clergé catholique. Doit-on croire que cette idée guidait réellement le pinceau de l'artiste? Rien ne s'y oppose, car Jordaens, à une certaine époque de sa vie, embrassa les croyances nouvelles; seulement, on ignore qu'elle fut au juste cette époque, et le mystère dont la persécution forçait les schismatiques à s'environner, rendra peut-être impossible de la découvrir.

Jacques Jordaens, né à Anvers, d'une famille orthodoxe, le 10 mai 1593, fut baptisé le lendemain dans la cathédrale (1). Son père, qui portait le même prénom que lui, était marchand de toiles : sa mère s'appelait Barbe van Wolschaten. Mariés à l'église Notre-Dame, le 2 septembre 1590 (2), le célèbre peintre fut leur premier enfant. Mais ils lui donnèrent successivement huit sœurs et deux frères. Le nom de Jordaens figure dès l'année 1481 sur les registres de la corporation d'Anvers; il y reparaît onze fois depuis cette époque. L'illustre coloriste, néanmoins, appartenait à une famille de marchands, qui furent presque tous fripiers et directeurs de ventes. Comme Rubens, il était sorti des entrailles mêmes du peuple.

A l'âge de quatorze ans, on mit Jacques chez Adam

(1) Registres de l'église Notre-Dame. Il eut pour parrains Dirick de Moy et Elisabeth van Briel.

(2) Barbara ou Barbe van Wolschaten, ayant été baptisée dans l'église de Sainte-Walburge, le 6 février 1569, avait alors vingt et un ans et demi; elle était fille de Martin van Wolschaten et de Barbe van Hulsien. Les témoins de ce mariage furent Raymond Waelrans, fils ou neveu du célèbre compositeur Waelrans, et Martin van Wolschaten, le père de la jeune personne.

van Noort, pour apprendre la peinture; il ne fut donc réellement pas le condisciple de Pierre Paul, ainsi qu'on le prétend d'habitude, puisqu'il entra dix ou douze ans plus tard chez leur maître commun. On ne sait à quelle époque il le quitta et reçut les premières leçons du chef de l'école anversoise. La confrérie de Saint-Luc l'admit à la maîtrise pendant l'année 1615: il est inscrit sur les registres avec cette désignation : *Waterschilder*, peintre à la détrempe. Elle rappelle un usage flamand du seizième siècle, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois, et que l'on n'avait probablement pas encore abandonné en 1607. On ornait alors les chambres de toiles peintes, qui remplaçaient les tapisseries et le cuir de Cordoue. Malines confectionnait un grand nombre de ces tentures; elles formaient la base d'un commerce si bien établi, qu'on les vendait toutes roulées dans les foires (1). Le père de Jacques étant marchand de toiles, il se proposait sans doute d'employer son fils à colorier une partie de ses tissus, pour les débiter ensuite plus avantageusement. Il lui fit donc étudier d'abord la peinture en détrempe; mais le talent du robuste novice l'éloigna bientôt de cette route mercantile.

Quoique fort jeune, il était épris d'une sérieuse passion, qui lui faisait rêver le mariage. Catherine van Noort, la fille de son ancien patron, l'avait consolé des injures et des mauvais traitements de son père. Il n'avait depuis lors cessé de la voir, et l'aimable jeune fille entretenait, par une coquetterie naturelle, le sentiment qu'elle avait inspiré. Le 15 mai

(1) Karel van Mander.

1616, il eut la joie de l'épouser dans la cathédrale (1).

Cette union l'empêcha de partir pour l'Italie; ayant caressé longtemps le projet de visiter la péninsule, il regretta toujours de n'avoir pu l'accomplir, et, afin de se dédommager, il étudia soigneusement les œuvres méridionales qui lui tombèrent sous les yeux; Bassan, Caravage, Titien et Paul Véronèse étaient les grands hommes qu'il préférait. Campo Weyerman déplore qu'il se soit enveloppé de si bonne heure dans les draps du lit conjugal, et n'ait pas traversé les Alpes : tous les critiques ont à la file exprimé le même regret. Leur douleur m'attendrit sans me gagner. Je ne vois point ce que l'artiste flamand aurait pu acquérir sur la terre des papes; il en serait revenu moins libre et moins original : sa manière me semble complète.

De son mariage avec Catherine van Noort, Jordaens eut trois enfants, qui reçurent tous trois le baptême dans l'église Notre-Dame, comme le constatent les registres de la cathédrale : Élisabeth, Jacques et Anne Catherine. La dernière fut tenue sur les fonts le 23 octobre 1629.

Si l'on en croyait Sandrart, Jordaens aurait excité la jalousie de Rubens, non seulement parce qu'il l'égalait sous le rapport du coloris, mais parce qu'il

(1) Voici la note que contiennent les registres de l'église Notre-Dame.

ACTE DE MARIAGE.

Jacques Jordaens; (test.) Simon Jordaens. *Solemnisatum* 15 *maii anno* 1616. Catharina van Noert; (test.) Adam van Noert.

rendait mieux les passions et observait plus fidèlement les vraisemblances. Une occasion de nuire à son élève s'étant donc offerte, il ne la laissa point échapper : il s'agissait de peindre à la gomme, pour le roi d'Espagne, des cartons de tapisseries. Le plus vigoureux de tous les artistes pensa que l'usage de la détrempe gâterait la main de son jeune rival et affadirait sa couleur. Il exécuta en conséquence de petits modèles à l'huile et chargea son disciple de les copier dans la proportion qu'ils devaient avoir. Jordaens accomplit la tâche avec son habileté ordinaire, mais ne put retrouver ensuite la chaleur, l'énergie et le flou de son pinceau. Voilà le commérage de l'auteur allemand ; il suffit de lui répondre, comme l'a déjà fait Weyerman, que les derniers tableaux du maître ont l'éblouissante et incomparable vigueur des premiers. Ce qui a probablement donné lieu à cette calomnie, c'est le fait, cité plus haut, que Jordaens débuta par la peinture en détrempe.

Il devait être assez âgé, lorsqu'il reçut la visite du peintre hollandais Nicolas Maas, né à Dordrecht en 1632, qui, après avoir étudié le dessin chez un artiste vulgaire, étudia le coloris dans l'atelier de Rembrandt ; mais comme il finit par s'adonner au portrait, il abandonna peu à peu la manière et les teintes obscures de son second maître, car il s'était aperçu que les teintes brillantes séduisaient beaucoup plus les jeunes femmes. Surchargé de commandes, très laborieux, n'aimant point les tavernes et ceux qui les fréquentent, lorsqu'il avait travaillé longtemps avec opiniâtreté, il éprouvait le besoin d'une grande distraction. Une de ces lassitudes lui fit entreprendre

le voyage d'Anvers, où il voulait se récréer en admirant les pages magnifiques de Rubens, de Van Dyck et autres célébrités disparues, en visitant les peintres fameux qui existaient encore. Il les alla voir effectivement, et n'oublia point, ne pouvait oublier Jacques Jordaens. Un rapin, étant venu lui ouvrir, l'introduisit dans un salon, où beaucoup de tableaux excellents ornaient les murs. Pendant qu'il attendait le maître du logis, Maas examina tout naturellement les œuvres d'art suspendues autour de la pièce, s'arrêtant à considérer les meilleures. Jordaens le regardait par la porte entr'ouverte. Après l'avoir quelque temps observé, il entra, lui fit les politesses d'usage et lui dit qu'il devait être un artiste ou un connaisseur, les morceaux d'élite ayant fixé son attention : il lui demanda ensuite comment il s'appelait et d'où il venait. Lorsqu'ils eurent parlé de peinture, et que Jordaens eut montré au visiteur ses propres toiles, il ajouta : « Et vous quelle est votre profession? » Nicolas Maas, ébloui par les splendeurs étalées sous ses yeux, répliqua d'une voix timide et d'un air embarrassé : « Je peins le portrait. » A ces mots, Jordaens, croisant les mains, s'écria : « Je vous plains, mon cher collègue, de vous être ainsi voué au martyre! » Le grand homme avait en vue les ennuyeuses observations, les exigences, les caprices, les fausses idées des gens qui posent sans connaître l'art, ou veulent être flattés outre mesure. Maas avait éprouvé tous ces déboires. Il raconta au maître anversois une anecdote que nous a transmise Houbraken.

Une dame, qui n'était rien moins que belle, ayant

voulu se faire peindre par lui, l'artiste eut la mauvaise idée de la reproduire telle qu'elle était, avec la pâleur de son visage et les marques de la petite vérole. Le modèle s'étant levé et ayant regardé son image, fit une moue horrible : « Quelle diable de figure avez-vous peinte sur cette toile? demanda-t-elle. Ce n'est pas la mienne sans doute. Si on portait dans la rue cette tête monstrueuse, elle ferait aboyer tous les chiens. » Maas, comprenant d'où venait son indignation, lui répartit : « Le travail n'est pas terminé, madame; ayez la complaisance de vous rasseoir : je vais y mettre la dernière main. » Et reprenant son pinceau, il effaça les traces de la petite vérole, étala sur les joues de la dame toutes les roses du printemps. « Mon œuvre est terminée, dit-il ensuite; vous pouvez maintenant l'examiner. » La dame n'y eut pas plus tôt jeté les yeux, qu'elle s'écria : « A la bonne heure! voilà bien ma figure. N'ajoutez pas un coup de pinceau, je vous prie. » Elle trouvait son image d'autant plus ressemblante qu'elle ressemblait moins (1).

L'exclamation de Jordaens prouve qu'il avait eu, pour sa part, quelques mésaventures de cette espèce.

Une de ses gloires principales est d'avoir atteint les limites extrêmes de la magnificence dans le coloris. Son chef d'atelier n'a pas lui-même été aussi loin, ou parce qu'il ne voulait pas, ou parce que ces tours de force lui semblaient des excès, et qu'il avait peur de rendre ses nuances trop crues. Ses tableaux sont toujours harmonieux relativement à ceux de

(1) Houbraken, tome II, page 275.

Jordaens. Celui-ci n'avait pas les mêmes scrupules, et rien ne limitait son audace. Quelques-unes de ses toiles frappent d'étonnement. Je citerai en premier lieu *Saint Pierre trouvant dans la gueule d'un poisson de quoi payer le tribut*, tableau qui orne une chapelle de l'église Saint-Jacques, à Anvers. Tout y resplendit de la manière la plus étonnante, les chairs, les costumes, le ciel, les terrains, les accessoires. Les divers plans ont le même éclat : au troisième, un admirable effet de lumière attire les regards sur le visage d'un pêcheur. Ainsi Jordaens n'a pas recouru au charlatanisme du clair-obscur pour produire de vives saillies; sans imiter Caravage, il a obtenu de bien plus merveilleux résultats. La perspective est parfaitement rendue, chaque chose se trouve à sa place, et néanmoins des torrents de lumière inondent les objets, qui ne les réfléchissent pas moins énergiquement. Sous les brumes du nord, le peintre a deviné l'opulence du soleil africain. Parmi les types, je recommanderai celui d'un matelot qui porte un bonnet bleu.

Le musée de Bruxelles renferme un autre prodige du même artiste. Il représente allégoriquement l'automne. La composition est trop singulière pour qu'on puisse la décrire. Tous les éloges que nous venons de donner au tableau précédent, celui-ci les mérite; comme vigueur de tons, relief, habiles contrastes, on n'a certainement jamais été plus loin. Il surprend, éblouit les yeux, sans les choquer par des effets trop durs. Cette couleur somptueuse est en outre pleine de vérité : elle ne rappelle d'aucune manière les fantastiques mélanges de l'école anglaise.

Rubens et Jordaens n'ont pas, à l'égard du coloris, les mêmes procédés. Ils combinent différemment la lumière et l'ombre. Rubens les dispose en grandes masses, peu nombreuses. Jordaens restreint et multiplie les dernières : ses tableaux offrent donc un aspect plus varié, plus chatoyant, mais aussi moins majestueux, moins agréable. Rubens est, pour ainsi dire, un auteur à nobles phrases, à longues périodes; Jordaens un écrivain à style bref, à sentences courtes et fermes. Tout juge compétent trouvera le maître plus doux, plus grave, plus harmonieux; il a quelque chose d'épique et d'homérique. Jordaens l'éclipse parfois, en se servant de moyens révolutionnaires : ses pages sont plus dures à l'œil, les contrastes y sont plus marqués. Jamais la couleur locale ne se montre aussi pure dans ses œuvres que dans celles de Rubens. Il peignait un peu comme Lucain faisait des vers.

Les historiens nous apprennent qu'il travaillait avec une grande rapidité. « Son pinceau était si prompt, dit Campo Weyerman, qu'il a rempli de ses tableaux, non seulement la Belgique et la Hollande, mais les contrées voisines, ce qui en a fait baisser le prix, attendu que la rareté augmente celui de toutes choses. Ses ouvrages sont coordonnés d'une manière à la fois grande et naturelle : on observe beaucoup de fermeté dans le dessin des nus, beaucoup de largeur dans les plis des étoffes : le travail est parfait, surtout en ce qui regarde la couleur. Si on voulait énumérer ses peintures, il ne faudrait pas moins d'un volume (1). » On prétend qu'il fit en six jours un

(1) Campo Weyerman, tome I, page 383.

vaste paysage, où Pan et Syrinx étaient représentés de grandeur naturelle.

On ne sait pas, comme nous l'avons dit, à quelle époque cet habile peintre se détourna du catholicisme ensanglanté par les Espagnols, pour embrasser le calvinisme, mais ce dut être fort tard ou dans le plus grand mystère. Un auteur belge, M. Cornelissen, a prétendu que sous Maurice de Nassau, comme sous Albert et Isabelle, la fureur des dissentiments religieux s'était calmée en partie dans les provinces septentrionales et dans les Pays-Bas espagnols. Il écrivait cela en 1833, lorsque l'histoire de Belgique était encore une terre vague, un pays à peine exploré, sauf en ce qui concerne la domination bourguignonne, M. de Barante ayant publié son livre dix ans auparavant. Depuis lors, quelques autres points ont été à demi éclairés, notamment le règne des Archiducs. Eh bien, sous leur pieuse et sévère autorité, aucun indice de tolérance ne se manifesta. Après la capitulation d'Anvers, en 1585, le libre exercice de la religion protestante avait été accordé aux citadins pour un laps de quatre ans, à condition, toutefois, qu'ils éviteraient le scandale. Deux terrains, situés dans les faubourgs de la ville, furent désignés pour recevoir la dépouille de ceux qui mourraient dans l'intervalle. Ce délai passé, toute autre opinion religieuse que le dogme romain devait être inflexiblement proscrite, et le fut en réalité : on bannissait les hérétiques, après avoir confiqué leurs biens. Trop heureux quand ils n'étaient pas accusés de sorcellerie et brûlés comme agents du démon ! Les sectaires ne pouvaient donc exagérer la

prudence. S'ils avaient des réunions, s'ils communiaient suivant les rites de l'Église persécutée, ils ne pouvaient le faire que la nuit, en des lieux secrets, sous de triples verrous. Le jour venu, ils étaient contraints d'afficher une dévotion orthodoxe, de se marier dans les églises catholiques, d'y faire baptiser leurs fils et leurs filles, le clergé ultramontain, suivant les décisions du concile de Trente, pouvant seul tenir les registres de l'état civil; bien mieux, les protestants, qui redoutaient l'exil, devaient aller à confesse et recevoir l'hostie des mains d'un prêtre catholique. Une ordonnance promulguée par Jean Malderus, qui occupa de 1611 à 1633 le siége épiscopal d'Anvers, enjoint aux curés de dénoncer les paroissiens rebelles, et les menace de fortes amendes, s'ils négligent de l'avertir. La mort même n'affranchissait pas les dissidents de la tyrannie orthodoxe : il fallait porter à l'église officielle les cadavres des hérétiques, pour faire constater leur décès. Le traité de Munster, par son article 19, maintint toutes ces prescriptions en 1648.

La doctrine nouvelle, cependant, fut toujours professée à Anvers, dans l'ombre et le silence; les huguenots choisissaient même des ministres, élisaient un consistoire, appelé par métaphore : *La montagne des Oliviers en Brabant* (*Brabantsche Olyfberg*). On possède encore les procès-verbaux des réunions secrètes, à partir de l'année 1659, et les listes des personnes qui, chaque année, célébraient la Pâque évangélique. La terreur et la piété présidaient, comme deux sombres génies, ces périlleuses assemblées, cette communion dans les ténèbres.

Quelquefois les pasteurs n'osaient remplir leurs fonctions. Ils craignaient sans cesse d'être dénoncés par la jalousie secrète de leurs domestiques, ou trahi par leurs bavardages. En 1665, une servante, nommée Marie la Hollandaise, qui avait entretenu pendant quelque temps leurs lieux de rendez-vous, ayant abjuré le calvinisme, la terreur des proscrits fut à son comble. Ils ne se réunirent plus deux fois de suite dans la même maison, et redoublèrent de prudence.

Le nom de Jacques Jordaens apparaît pour la première fois sur le registre du *Mont des Oliviers* en 1671. Il communia cette année sous l'une et l'autre espèce, avec sa fille et deux servantes. Il paraît donc logique d'en induire qu'il venait d'embrasser la foi nouvelle. Mais tous les calvinistes, en des temps si dangereux, prenaient-ils part aux cérémonies clandestines des réformés? La peur n'éloignait-elle point de la cène un grand nombre d'entre eux? Quatre-vingt-cinq personnes bravèrent les édits de proscription en 1671 ; la ville ne renfermait-elle pas d'autres sectateurs du libre examen? J'ai peine à le croire, et il me semble que les maisons de la populeuse cité devaient cacher dans leur ombre dix fois autant de schismatiques. On n'aurait pas formé un consistoire pour une si faible troupe. Cette date de 1659, par où débute le registre du *Mont des Oliviers*, atteste combien sont défectueux et bornés les renseignements que nous possédons sur les adversaires de l'oppression intellectuelle. On ne sait donc pas d'une manière précise à quelle époque Jordaens fit cause commune avec eux. Un bon nombre de ses tableaux donnent lieu de penser qu'il adopta leurs opinions

bien avant l'année 1671 ; employé sans cesse par le clergé orthodoxe, il cachait soigneusement ses principes. En 1653, il peignit pour l'église des Grands-Carmes d'Anvers une belle toile, qui représente une mission de cet ordre religieux; l'église Saint-Jacques, de la même ville, possède un tableau où l'on voit saint Charles Borromée implorant la guérison des pestiférés, la signature du peintre et la date de 1655. La vaste composition qui orne la bibliothèque de Mayence, et figure Jésus parmi les docteurs, signée aussi et datée de 1663, décora premièrement un temple catholique, selon toute vraisemblance. D'autres ouvrages, sur lesquels nous n'avons pas de renseignements aussi positifs, eurent la même destination. Anvers, Malines, Lierre, Furnes, Dixmude, Tournay demandèrent au célèbre coloriste des œuvres pieuses pour leurs églises.

Mais si le diplomate, l'homme du monde, peuvent toujours déguiser leurs sentiments, les poètes, les artistes n'ont pas le même privilége. C'est avec leur pensée, avec leur cœur, avec leur imagination qu'ils travaillent, et leurs croyances, leurs dispositions morales se manifestent dans leurs ouvrages, en dépit de leur volonté. Aussi les toiles pieuses de Jordaens forment-elles deux catégories : les unes contiennent de mystérieux dédains, les autres manquent d'inspiration ou de gravité. Les peintures soi-disant religieuses du musée d'Anvers font naître le sourire. *La Cène* a l'air d'un pique-nique de joyeux lurons : que la moindre cause de gaîté survienne, et ces larges faces, où le vin a répandu sa pourpre, vont se dérider et s'épanouir. Saint

Jean a toutes les peines du monde à rester sérieux : le masque de Judas est une véritable charge. Le Christ, dans sa laideur, paraît plus ennuyé qu'il ne convient. Belle exécution du reste, couleur éclatante et pleine de vigoureux contrastes.

L'*Ensevelissement du Christ* présente un effet burlesque. Par suite d'une disposition calculée peut-être à dessein, le Rédempteur semble avoir la tête en bas et les jambes en haut. On dirait que les apôtres le jettent avec mépris dans la tombe, comme un vil cadavre. Cela ne rappelle-t-il point les apostrophes luthériennes, où l'on reproche aux catholiques d'avoir une seconde fois crucifié le Messie, de l'avoir plongé dans un nouveau sépulcre, d'où il sortira moins facilement que du premier?

Les *Quatre Évangélistes*, placés au Louvre, sont encore une vraie parodie. Un pupitre fixé devant eux porte un manuscrit ouvert. On dirait des chantres de village qui, par leur mine et leurs intonations, travestissent les psaumes consacrés.

Citons encore une *Présentation au temple*, que possède le musée de Dresde (1), énorme toile où, sauf le grand-prêtre qui porte sur ses mains un petit Jésus emmaillotté de graisse, tous les personnages ont beaucoup de peine à ne pas rire. La Vierge elle-même, cette grosse matrone, semble avoir envie de chanter un air grivois. Quel édifiant tableau, et quel peintre d'église que ce Jordaens! Sa trivialité audacieuse ne respecte pas même le Fils de l'homme. Une toile superbement exécutée

(1) N° 959.

qu'on voit à Lille (1) ayant pour sujet le *Christ et les Pharisiens*, déconcerte le spectateur à force de l'étonner. Les figures bestiales des hypocrites de l'ancienne loi sont excellentes de types et de couleur. Jusque-là, rien de mieux; mais pourquoi le Sauveur a-t-il les traits bouffis, les cheveux désordonnés d'un sacripant? On dirait que son visage est enluminé par la sueur de l'ivresse et la chaude atmosphère des cabarets.

Un peintre comme Jordaens, maître de ses lignes et de ses couleurs, n'a pu se livrer sans intention à de pareils caprices, tomber par hasard dans de telles inconvenances. Ces défauts doivent être volontaires, une sombre et muette satire, chez un peuple ruiné, décimé, opprimé au nom de Jésus. Parfois la rancune montait des ministres du Dieu jusqu'au Dieu lui-même. La tiédeur calviniste et les ressentiments déguisés de Jordaens étaient faits pour plaire à la douteuse piété de Rubens.

Quelques tableaux religieux de notre artiste possèdent néanmoins, d'une façon approximative, les qualités du genre; telle est l'*Adoration des bergers*, que l'on voit dans la galerie d'Anvers. L'artiste a su peindre, cette fois, une Vierge noble, gracieuse et intelligente : une piété réelle anime les pasteurs, et saint Joseph ôte son bonnet d'une manière très-naïve. La peinture est d'ailleurs fine, harmonieuse et d'une autre touche que les productions habituelles du maître.

Parmi les grands tableaux sérieux et dramatiques

(1) N° 97.

de Jordaens, il faut mettre en première ligne la vaste page qui orne l'église des Augustins, à Anvers. Elle représente le martyre de sainte Apolline, dans le moment où on lui arrache la langue. C'est une donnée horrible, épouvantable, mais conforme à l'esprit du temps, à la persécution religieuse qui ensanglantait la Belgique, et on oublie un peu la nature du sujet, pour ne penser qu'à la vigueur de la touche, à l'excellence du travail. Le bourreau tient la victime par ses beaux cheveux blonds, et lui tire la tête en arrière; la sainte appuie ses avant-bras croisés sur ses amples mamelles. Le prêtre des faux dieux, debout devant la fille inspirée, lui montre les idoles auxquelles il veut la forcer de rendre hommage. Un oppresseur en turban, à cheval derrière la sainte, paraît être le chef du pouvoir exécutif. Sa superbe monture baisse la tête, comme si elle flairait le sol. Un ange gracieux, dont l'abondante chevelure flotte au gré de la brise, apparaît dans les cieux, tenant une palme à la main. C'est un très beau tableau, d'une grande distinction de couleur, d'une facture large, souple et hardie.

Le peintre aux libres opinions fut toujours heureux dans son ménage, et, à cet égard, l'emporta sur une foule d'aveugles catholiques. Son habileté, son rapide travail lui procurèrent une assez brillante fortune.

Le 11 octobre 1639, il acheta une maison appelée la Halle de Turnhout, et située dans la rue Haute (1).

(1) Le propriétaire s'appelait Nicolas Bacx. Elle fait maintenant partie de la section IV, et porte le n° 2593.

Il la fit reconstruire au bout de deux années, sur un plan qu'il traça lui-même. La grande salle avait la forme d'une croix grecque; l'artiste en décora les plafonds et les portes de magnifiques peintures, parmi lesquelles on remarquait les douze apôtres, les douze signes du zodiaque, Suzanne et les vieillards. D'autres sujets et de nombreuses sculptures lui donnèrent à l'extérieur et au dedans la somptuosité d'un palais. Le splendide hôtel de Rubens empêchait de dormir tous les artistes anversois (1).

(1) Jordaens demeurait déjà dans la rue Haute en 1629, tout près de la maison de Nicolas Bacx, puisqu'on lit sur l'acte de baptême de sa seconde fille : Hoogst. Prope Bacx, *rue Haute, près de Bacx*. Son hôtel fut vendu par les enfants de cette même fille, Anne Catherine, et de son mari, le sieur Jacques Wierts, président du conseil de Brabant, le 27 septembre 1708. Un des propriétaires subséquents, nommé Van Heurck, céda, moyennant finance, la plupart des tableaux qui l'ornaient au Serment des arquebusiers. M. Verhagen, de Louvain, acheta les *Douze apôtres*. « Depuis cette époque, dit M. Génard, la maison de Jordaens a subi tant de changements, qu'il n'y a peut-être plus une seule chambre qui soit restée dans l'état splendide où le maître l'avait laissée. Jordaens possédait une belle collection de tableaux de différents maîtres : elle fut vendue à La Haye, le 22 mars 1734. » La *Notice sur Jordaens*, par M. Génard, renferme le catalogue de cette collection.

CHAPITRE XVII

JACQUES JORDAENS

Vie intime de Jordaens. — Il étudiait les types et les expressions populaires dans les tabagies. — Il a donné aux scènes comiques les proportions de l'histoire. — Spacieux tableaux de genre : Fêtes des rois, Concerts de famille. — *Le Satyre et le Passant,* donnée qu'il a souvent reproduite. — Position fausse de l'auteur sous le gouvernement espagnol, dissimulation forcée. — Immense satire de Dresde : *Diogène cherchant un homme.* — Extrême souplesse du talent de Jordaens. — Œuvres gracieuses. — Magnifiques portraits. — Petites merveilles. — Galerie épique de la *Maison au bois.* — Zèle croissant de l'auteur pour la Réforme. — Assemblée secrètes tenues dans sa maison. — Il meurt de la suette, la même nuit que sa fille, et est enseveli au bourg de Putte. — Son tombeau retrouvé. — Poétique et majestueuse ébauche du musée de Dresde : *le Héros de l'amour.* — Action de Jordaens sur l'école espagnole.

Tant que le soleil restait au dessus de l'horizon, Jordaens travaillait assidûment et faisait courir son hardi pinceau. Le soir venu, il se rendait à la taverne auprès de ses amis. « Ce n'était pas, dit Campo

Weyerman, pour boire un verre de louvain, de faro ou de toute autre bière, mais une bouteille de vin, comme il sied à un artiste de bonnes mœurs, qui fréquente tous les jours son chevalet, au lieu de perdre son temps dans les cafés pleins de babil et chez les liquoristes du marché au poisson. » Comme cette remarque sourcilleuse a un parfum de terroir! Comme Jordaens a bien fait de ne pas se contenter de la boisson populaire! Homme respectable! il demandait en entrant un bouteille de vin de France ou d'Allemagne, et fumait dans une belle pipe de bon tabac des colonies! On était heureux quand il vous adressait la parole; ce bourgeois modèle ne pouvait tenir que de sages discours. L'artiste avait néanmoins le tort de ne pas garder un sérieux imperturbable et de s'animer en causant, dit le biographe. C'était, jusqu'à un certain point, compromettre sa dignité!

Les personnes qu'il rencontrait dans l'honorable tabagie durent lui fournir bien des types, car il n'avait d'un philistin que l'apparence, pour nous exprimer comme les étudiants d'Allemagne; au fond de sa pensée brûlait la flamme divine de l'inspiration. La forme satirique ne lui convenait pas moins que la forme sérieuse. Il épiait donc les physionomies ridicules, pendant qu'il avait l'air d'observer uniquement les bleuâtres spirales qui tournoyaient sur sa pipe. Si, en effet, Jordaens est d'une part le plus éblouissant des coloristes, il est d'une autre part le plus puissant de tous les peintres de genre. Il a donné aux scènes comiques les proportions de l'histoire, et la tentative a très bien réussi. Au lieu de miniatures, de pages restreintes, comme celles de Brauwer et

d'Adrien van Ostade, ce sont de grandes toiles qui nous montrent la vie sous son aspect burlesque. Sa *Fête des Rois*, suspendue au musée du Louvre, mérite essentiellement le nom de chef-d'œuvre. Quel énergique dessin, quelle verve et quelle admirable couleur! Le voilà ce monarque à barbe blanche, l'élu du gâteau, que n'ont jamais atteint les soucis de l'ambition. Il porte sans orgueil la couronne pacifique de la gaîté. Le verre en main, l'œil animé par ses libations précédentes, il déguste la liqueur froide et parfumée du Rheingau. Tous les convives sont dans la joie; on crie, on chante, on fait sonner le couvercle des canettes. Un jeune échanson verse de haut un filet d'or à un vieillard empourpré. Voyez quels regards narquois lance cette blonde Flamande, vêtue de rouge! Et ce robuste ivrogne, à la face large, aux lourdes chairs, aux joues pendantes, la tête couverte d'un bonnet de fou! Le gala n'est pas près de finir; une domestique soulève un plat qu'elle apporte et va introniser sur la table. Fumez, rôtis; coulez, bons vins; que tout le monde crie à tue-tête : *le Roi boit!* Nul fâcheux ne viendra troubler la réjouissance; le chien lui-même y prend part. C'est à peine si la fenêtre ouverte laisse distinguer, dans le lointain, un léger nuage qu'emporte le vent (1).

(1) Les variantes de ce tableau sont très multipliées; Vienne en possède une magnifique, pleine de verve et de caractère, la plus animée de toutes peut-être. Celle de Munich se distingue par l'élégance; les acteurs ont de beaux types, et parmi eux s'égaie une très jolie femme. Aucun objet répugnant ne choque les yeux. Si on voulait graver ce motif traité par Jordaens, voilà le morceau qu'on devrait choisir. La toile de Cassel est immense (8 pieds 8 pouces de haut sur 13 pieds de

Le *Concert de famille* (1) est un autre morceau digne de Rabelais, de Sterne et d'Aristophane leur maître. En haut de la toile, le peintre a écrit sur un cartouche ce proverbe néerlandais : *Quand les vieux chantent, les jeunes font du tintamare* (2). La symphonie s'exécute à la manière flamande, je veux dire autour d'une table bien servie. Tartes, jambons, pâtés, viandes et fruits de toute espèce y brillent côte à côte. Dans le fond de la chambre s'égosille un joyeux vieillard, coiffé d'un tricorne; la barbe blanche, la peau vermeille, l'expression animée, les yeux déjà flottants, son goût naturel pour la musique n'est pas la seule cause qui l'inspire. Une vieille femme en béguin, assise dans un fauteuil d'osier, un de ces fauteuils comme on n'en voit plus, tient un papier où sont sans doute écrites les paroles; ses besicles surannées l'aident à mieux lire. Elle porte un petit garçon, qui souffle à cœur joie dans un fifre. Un autre bambin exécute la même opération sur les genoux d'une blonde Flamande, probablement la fille du lieu, placée en face de sa mère et vêtue d'une robe amarante; elle sourit et provoque le spectateur. Derrière les convives, un solide gaillard joue de la cornemuse; la servante qui se tient près de

large); les convives y abondent; il faudrait des pages pour décrire une aussi vaste ripaille. Un charmant enfant crie à tue-tête, mais un homme qui vomit, qui a la mort sur le visage, est horrible à voir. Le musée de Valenciennes contient un autre banquet plein de fougue; la lumière y arrive de côté, par une fenêtre garnie de barreaux, où serpente de la vigne.

(1) Au musée du Louvre.

(2) *Soo d'ouden songen, soo pypen de jongen.*

lui et l'enfant dont elle est pourvue, l'accompagnent de leurs vociférations. Le chien lèche un morceau de viande qui pend au bord de la table. Paisible témoin de la scène, un hibou, perché sur le dos du fauteuil, semble se dire qu'il ferait d'aussi bonne musique.

Jordaens a traité plusieurs fois ces deux sujets d'une manière différente. Aucune intention déguisée ne s'y révèle. Il n'en est pas ainsi d'un autre motif qu'il aimait, l'apologue du *Satyre et du Passant.* Il devait être susceptible de mainte application, dans le temps de luttes intellectuelles où vivait le peintre.

Son hôte n'eut pas la peine
De le semondre deux fois.
D'abord avec son haleine
Il se réchauffe les doigts ;

Puis sur le mets qu'on lui donne,
Délicat, il souffle aussi.
Le satyre s'en étonne :
« Notre hôte ! à quoi bon ceci ?

L'un réfroidit mon potage,
L'autre réchauffe ma main.
— Vous pouvez, dit le sauvage,
Reprendre votre chemin.

Ne plaise aux dieux que je couche
Avec vous sous même toit !
Arrière ceux dont la bouche
Souffle le chaud et le froid ! »

Elle est toujours abondante cette race d'hommes qui varient, selon les circonstances, au gré de leur intérêt. Parmi eux se trouvent les plus abjectes

créatures, depuis le lâche courbé devant la force victorieuse, jusqu'au traître égorgeant ses anciens compagnons d'armes. Dans leur troupe figurent ce qu'on nomme les habiles, aventuriers du grand monde, qui ont succédé aux bandits d'autrefois. Jordaens voyait les spéculateurs de son époque embrasser tantôt le parti catholique et tantôt le parti de la Réforme. A leur tête se trouvait le fameux Juste-Lipse. Le grand peintre voulut se donner la joie de les tourner en ridicule, et il traça le tableau qui orne le musée de Bruxelles. N'est-ce pas une vive raillerie que la figure de ce lourd personnage, occupé de toute son âme à souffler dans sa cuiller, en faisant la mine la plus drôle du monde? Ses joues gonflées, ses lèvres protubérantes, ses yeux à demi clos éveillent le sourire. Content de lui-même néanmoins, il a posé sa casquette sur son oreille. On aperçoit derrière lui une vieille femme, tenant d'une main une canette et levant de l'autre une chope pleine de bière au dessus de l'épaisse créature. Quand il aura mangé, il boira, seules fonctions qu'il sache remplir. Son hôte le regarde d'un air méprisant et moqueur. Placé sur les genoux de sa mère, grosse femme au teint vermeil, l'enfant du sauvage tire la langue d'une manière significative, et le chien suit son exemple. Les animaux même se raillent du versatile intrigant.

Mais tous les tableaux, où le grand coloriste a traité ce sujet, sont-ils des sarcasmes? Jordaens les a-t-il peints avec le même sentiment d'aversion et de mépris? Plusieurs ne sont-ils pas des allusions comiques à la triste position de l'auteur et des esprits

indépendants? L'homme rit quelquefois de sa propre détresse. Dans cette joie héroïque et cette gaîté amère, il semble dominer sa propre infortune, et la domine en effet, puisqu'il la juge comme un spectateur. Les réformés d'Anvers, qui maudissaient au fond de leur cœur la grande prostituée de Babylone, étaient contraints de lui faire bon visage en public. Il leur fallait assister avec une feinte dévotion à des cérémonies blâmées par leur conscience. Voyez-vous le maintien d'un calviniste pendant la messe, dans le confessional aux genoux d'un prêtre catholique, ou à la table de communion, recevant l'hostie de ses mains abhorrées! Cette dure épreuve, Jordaens fut réduit à la subir. Sous un rapport, c'était affreux; au point de vue opposé, c'était ridicule et bouffon. Tant qu'il fut jeune, le somptueux coloriste eut la force de s'en divertir, de jouer avec ses chaînes, de tourner son malheur en dérision. Quand l'âge lui rendit plus lourd le poids de la servitude, quand les graves pensées de la vieillesse éteignirent les feux-follets de l'ironie, l'enthousiasme du sectaire mit fin aux badinages de l'artiste; le sourire s'évanouit dans la tristesse et l'indignation.

Jordaens a traité maintes fois cette donnée du *Satyre et du Passant*, à laquelle le ramenait toujours sa position ambiguë : la plus belle page qu'elle anime est le tableau de Cassel (1). Les habitants de la ville, qui l'admirent beaucoup, l'appellent le *Mangeur de bouillie*. Une grande vigueur d'exécution y rehausse un parfait naturel.

(1) N° 266.

La satire colossale qui égaie le musée de Dresde, porte plus loin que toutes les précédentes. C'est une comédie de haut goût, s'attaquant à notre espèce même, comme le *Misanthrope*, *Timon d'Athènes* et *Don Juan*. On y voit, au milieu d'un marché, Diogène cherchant un homme, sa lanterne en main. Chercher un homme, quelle idée saugrenue, quel projet insensé! Est-ce qu'il y a des hommes? Il y a des créatures qui ont quelques similitudes extérieures avec ce type idéal, mais des analogies internes, ah! bien oui! Croire qu'on trouvera dans un individu, non pas la totalité, mais une faible partie des vertus et des mérites qu'il exige, c'est un rêve burlesque, une hallucination bouffonne, une extravagance inqualifiable. Aussi toute la population du marché, vieillards, hommes mûrs, femmes et enfants se moquent-ils à cœur joie du philosophe. Un gamin lui fait un pied de nez, un autre espiègle joue du fifre; un homme de quarante ans, qui a l'expérience du monde, rit à gorge déployée. Deux vieilles femmes injurient l'utopiste; un personnage cossu et très gras semble étouffer de rire et met la main sur sa poitrine, comme pour en comprimer les secousses. Un jeune homme prend le menton de sa belle, qui n'est pas une chimère, et tous deux, dans le réalisme de l'amour, se divertissent du songe-creux. En voyant cette protestation unanime, ce déchaînement de raillerie, ces flots d'intarissable gaîté, le chercheur perd contenance. Ce dessein, qu'il avait d'abord pris au sérieux, il finit lui-même par le trouver plaisant, grotesque et absurde : et le voilà qui se met à rire aussi, à secouer sa vieille tête sillonnée par l'âge, par l'intempérie

des saisons! Charge immense, peinte avec une audace incroyable, avec une exubérance prodigieuse de couleur, avec des personnages grands comme nature : elle a huit pieds cinq pouces de haut, douze pieds cinq pouces de large!

A la mort de Rubens, Jordaens passait pour le meilleur peintre d'histoire qu'il y eût en Belgique (1). Peu de mois auparavant, Charles Ier d'Angleterre lui avait commandé un tableau, qui lui fut payé 44 livres sterling (2). Une de ses plus belles toiles dans le genre sérieux est, à mon avis, celle qui représente saint Martin délivrant un possédé (3). Elle se recommande par la vigueur de l'exécution et par un certain caractère. Les violents efforts du malheureux, que cinq personnes retiennent, convenaient au hardi pinceau du fameux calviniste : aussi les a-t-il rendus avec bonheur. Il semble vraiment qu'un esprit infernal agite le corps du démoniaque. La gravité du saint qui l'exorcice est un peu raide : l'artiste, cherchant à ennoblir sa manière, n'a pas su se préserver de l'affectation. Il a mieux réussi en exécutant d'autres pages. Quoique toutes les couleurs de ce tableau soient très véhémentes, l'équilibre qui règne entre elles leur donne un aspect doux et harmonieux. L'égalité parfaite des tons en bannit les contrastes.

Jordaens possédait une extrême souplesse de ta-

(1) « Sr Peter Rubens is deceased three days past, so as Jordaens remaynes the prime painter here. » *Lettre de Balthazar Gerbier à M. Murrey*, conservateur des tableaux de Charles Ier.

(2) *Loco citato*.

(3) Au musée de Bruxelles.

lent, qui a échappé jusqu'ici à tous les critiques et historiens. Après avoir vu ses nombreuses toiles où les marmots chantent, piaillent, lancent des jets de liquide ambré, montrent au spectateur leur croupe teinte d'une matière un peu sombre, que leur mère nettoie en souriant, comme une vraie Flamande au nez apathique, on ne se figure point, par exemple, que l'auteur ait pu avoir un sentiment délicat de l'enfance, ait pu en retracer la grâce et la naïve poésie. Eh bien, qu'on aille au musée de Valenciennes : on y admirera un tableau, où il a reproduit avec un bonheur extraordinaire tout le charme du premier âge. Dans un berceau d'osier, un bambin sur son séant, dodu, frais et rose, joue avec un hochet; son frère, debout près de lui, tient de la main droite une pomme et s'appuie du bras gauche sur l'épaule de son jeune camarade; un mouton familier, qui prend part à leurs divertissements, allonge sa tête sur les genoux du puîné. Comme motif, ce n'est rien; comme exécution, c'est un chef-d'œuvre. Ces beaux enfants, avec leurs chevelures blondes, légères, soyeuses et abondantes, avec leurs faces potelées et ingénues, ont toute la vérité que puisse obtenir la peinture. On ne dirait pas d'une image; ou croirait examiner une petite scène de famille. Le coloris a une vigueur, une finesse, une transparence, une harmonie prodigieuses. Qu'on cherche, dans le même genre, une toile supérieure!

Trois tableaux possédés, à Anvers, par madame Boschaert, prouvent que Jordaens pouvait égaler Rubens dans le portrait, et même Van Dyck. Ils représentent un couple âgé d'environ quarante ans et la mère de

la femme. Le mari, debout, une main appuyée sur le dos d'une chaise, tient de l'autre son feutre. Il porte un vêtement noir, une collerette blanche, et regarde le spectateur d'un air tranquille. La tête se profile harmonieusement sur un fond de ciel encadré d'une arcade. Signé et daté de 1635. La femme, également vêtue de noir, a le cou enchâssé dans une immense fraise (1). La mère avait choisi pour poser un costume analogue, vaste fraise, robe noire, mais garnie de fourrure. Une espèce de béguin, qui enveloppe ses cheveux, fait ressortir ses chairs brunes. Au fond, un pan du ciel vu par une fenêtre; contre le mur, une tulipe dans un vase, au milieu d'une niche. Derrière les trois personnages flottent de grandes draperies rouges, disposées avec un goût parfait.

Une vie calme et profonde anime ces trois images : ce sont des bourgeois distingués, riches, tranquilles et heureux, sans enthousiasme idéal et sans vulgarité. Le modelé des chairs, où abondent les détails, l'excellente facture des yeux, la simplicité vraie du maintien donnent à ces anciens propriétaires du logis un tel aspect de réalité, qu'ils paraissent encore habiter la demeure dont la mort les a depuis longtemps bannis. La couleur a une force, une harmonie prodigieuses; mais c'est la finesse des tons qui prédomine. On ne peut considérer sans un intime plaisir ces admirables toiles.

Dans la collection Delessert figurait sous le nom de Van Dyck un portrait exécuté par Jordaens, qui

(1) Cette toile est signée : *J. Jordaens fecit* 1..., le reste du millésime se perd dans le cadre.

ne rappelait nullement la délicate manière du peintre des grands seigneurs, quoiqu'il eût son charme et sa poésie (1). Les tons vineux de la figure, l'énergie du travail, où la vigueur et le relief éclipsent les autres qualités, le prouvent suffisamment. C'est un homme drapé dans un manteau, qu'il ramène d'une main sur sa poitrine : une grande collerette chiffonnée se plisse autour de son cou. La tête de ce beau garçon, au maintien hardi, à la mine fière et belliqueuse, se détache du fond indécis avec une rare puissance. Les yeux ont un éclat, une netteté de dessin extraordinaires, et leur regard ferme, un peu dur, se fixe violemment sur vous. La chevelure, les moustaches, l'impériale sont d'un ton magnifique, d'une couleur plus grasse, plus opulente, plus forte que celle de Van Dyck. La main, faite évidemment d'après nature, est brossée avec une rudesse contraire au goût et aux habitudes du peintre de Charles Ier.

Si l'on s'en rapportait au catalogue, ce personnage serait Michel Leblon ou Leblond, graveur et homme d'affaires, né à Francfort-sur-le-Mein, en 1590, employé par le duc de Buckingham et la reine de Suède (1). Je veux bien le croire, mais j'ai cherché vainement la reproduction du portrait dans l'œuvre des Matham, quoiqu'on le prétende gravé par Théodore. Ce qu'il y a de plus positif, c'est la vie, l'éclat et la beauté de cette image, son intime rapport avec la facture de l'impétueux Jordaens.

Le Louvre possède une effigie singulière et frap-

(1) No 22.

(2) J'ai parlé de lui dans ce volume, page 169.

pante, le buste de Ruyter, qui montre encore sous un autre aspect le talent du maître; M. Michelet, grand coloriste aussi, en a fait la plus brillante et la plus heureuse description : « Nous avons son portrait au Louvre du puissant pinceau de Jordaens, œuvre pantagruélique d'une burlesque sublime, qui eût enchanté Rabelais. C'est Gargantua en largeur, moitié baleine et moitié homme. Ses gros yeux noirs, saillants sur son visage rouge, superbement tanné, lancent la vie à flots, une redoutable bonne humeur et la contagion de la victoire. C'est *l'invincible* et *l'infaillible*, c'est le pape de la mer. Dans le tableau, il parle, et on entend le tonnerre de sa voix. Jordaens a dû le suivre, le prendre en plein combat, dans ses gaîtés royales, quand son âme joyeuse emplissait une flotte, quand les boulets pleuvaient, que les vaisseaux en feu sautaient autour de lui. Il lui fallait ces grandes fêtes, comme le bal qu'il donna aux Anglais, en juin 1666 : il dura trois jours et trois nuits (1). »

Un homme qui reproduisait si bien la figure d'autrui, devait éprouver la tentation de reproduire la sienne avec le même soin. D'après M. Jean Rousseau, le portrait le plus frappant qu'on admire dans la Galerie des Offices est celui de Jordaens exécuté de sa propre main. « Il est exposé, dit-il, dans la salle spéciale des portraits de peintres. Tous les maîtres de l'art sont là peints par eux-mêmes; tous les maîtres du dessin et de la couleur, les Michel-Ange et les Raphaël, les Tintoret et les Rembrandt. Chacun d'eux a dû laisser le sceau de son génie sur son visage : il

(1) *Histoire de France*, tome XIII, page 100.

semble qu'on ne peut manquer de les reconnaître du premier coup, et que le plus grand de ces artistes doit avoir exécuté le plus beau de ces portraits. Eh bien, saluez donc Jordaens, car sa figure éclipse tout ce qui l'entoure, et c'est lui qui paraît le roi de ce congrès de célébrités, roi d'une physionomie toute plébéienne d'ailleurs. Au premier coup d'œil, la tête a quelque chose de grossier et de vulgaire : grosses lèvres, pommettes saillantes, visage construit par plans rudement accentués. Les cheveux sont d'un rouge prononcé. Des ombres fortes noircissent le nez et le front ; un reflet rougeâtre éclaire la joue, comme si Jordaens avait fait son portrait le soir, à la lueur d'une lampe. Ces brutalités du premier aspect sont tout ce qui attire d'abord vers cette figure. Puis on remarque la profondeur pensive et intelligente du regard. On est frappé de l'énergie sans emphase de l'expression, et l'on se dit que ce visage sans finesse, qu'on prendrait d'abord pour celui d'un ouvrier ou d'un homme des champs, pourrait bien être celui d'un grand homme. On apprécie Jordaens en voyant son portrait encore mieux qu'en voyant ses ouvrages, car ses ouvrages sont malheureusement dispersés aux quatre vents du ciel. »

Son effigie gravée par Meissens, dont il avait exécuté lui-même le modèle, inspire des réflexions analogues. Il a sur cette planche une bonne grosse face plébéienne, aux pommettes saillantes, un nez quelque peu retroussé, des cheveux incultes, l'œil honnête et sincère, une mise négligée, une tournure qui n'est pas des plus élégantes.

Mais ce n'était pas assez pour Jordaens de peindre

sa figure : il a voulu retracer toute sa famille. Le musée de Cassel nous le montre au milieu des siens (1). Lui-même, très jeune encore, avec de légères moustaches, pince de la guitare ; sa femme, épaisse et vulgaire Flamande, est assise en face de lui. Une charmante jeune fille, le plus beau personnage du tableau, apporte à sa mère une corbeille de fleurs. Morceau très calme de facture et d'aspect (ce qui forme exception dans l'œuvre du maître), il a une vigueur prodigieuse de tons, et, en même temps, la plus suave harmonie.

Rubens, par caprice, ou quand la goutte appesantissait son bras et raidissait sa main agile, exécutait de petites merveilles, qui ne le cèdent en rien à ses grands chefs-d'œuvre. Jordaens a-t-il voulu montrer qu'il pouvait, sur ce terrain encore, lutter contre son maître? Si tel a été son projet, il a réussi. Les voyageurs admirent dans la galerie de Cassel une toile de faibles dimensions (2), qui peut être comparée aux joyaux de Rubens. On y voit, près d'un magnifique monument, un vieux seigneur auquel un nègre amène un beau cheval, tandis qu'on lui offre le coup de l'étrier. Dans un coin, on ne sait pour quel motif, apparaît le dieu Mercure. L'agencement est d'une rare élégance, le dessin du goût le plus coquet et le plus attrayant, la couleur d'une magnificence extraordinaire, la facture d'une vigueur qu'on n'a point surpassée.

(1) N° 268.

(2) N° 273 ; elle a 2 pieds 7 pouces de haut, sur 2 pieds 1 pouce de large.

Jordaens, comme Rubens, avait l'esprit tellement souple, le travail tellement facile et une palette si abondante, qu'il se permettait toutes sortes de caprices. On voit, par exemple, au musée de Tournay, un magnifique tableau où il a eu la fantaisie de reproduire les tons et les couleurs affectionnés par Rembrandt. Mais là se borne l'imitation. La verve tragique de l'école flamande passionne et dramatise la scène, la dernière de l'Évangile, la mort du novateur hébreu sur la colline des expiations. Une affreuse, une horrible douleur, qui n'atteste ni la magnanimité d'un Dieu, ni le dévoûment d'une âme héroïque, bouleverse les traits du martyr. C'est la désolation humaine portée à ses dernières limites. Madeleine éperdue embrasse convulsivement le pied de la croix. La Vierge est à moitié morte de douleur, saint Jean fléchit sous le poids du chagrin; la pénombre qui les enveloppe tous deux semble exprimer le morne abattement de leur cœur. Derrière eux, fièrement campés sur leurs montures, président à l'œuvre sanglante des cavaliers robustes et impassibles. En bas, des figures de gens qui arrivent, qui montent le revers du côteau, se détachent dans une lueur, presque à ras de terre, effet inventé par Rubens. C'est une page très sombre, très énergique d'aspect et néanmoins très harmonieuse.

Jordaens approchait de la soixantaine, lorsqu'Émilie de Solms, veuve du célèbre stathouder Frédéric Henri, le plus grand général qu'ait vu naître la Hollande, le chargea de peindre à la *Maison au bois*, près de La Haye, l'histoire glorieuse du

défunt. L'artiste allait faire un pendant à la galerie de Médicis, brillante et lourde épopée. Il rassembla donc toutes ses forces et justifia les espérances de la princesse. Il orna une vaste salle de tableaux héroïques, sans se faire aider par aucun de ses élèves. L'*Apothéose* de l'illustre capitaine est le morceau que l'on remarque le plus généralement (1). Les opinions religieuses du grand peintre contribuèrent, je présume, à le faire charger de cette vaste et poétique entreprise. Ce fut en 1652 qu'il glorifia ainsi un prince réformé : d'autres artistes s'évertuaient depuis quatre ans à orner le palais champêtre. Tous étaient originaires de Hollande, comme le prouve la liste que nous en donne Jean van Dyck (2); voici effectivement leurs noms et leurs lieux de naissance : *Salomon de Bray*, *Pierre de Greber*, *Pierre Zoutman*, qui avaient vu le jour dans la ville de Haarlem; *Cornelis Brizé*, *César van Éverdingen*, d'Alkmaar; *Gérard Honthorst*, de Leyde; *Jean Lievens*, d'Utrecht, *Théodore van Thulden*, de Bois-le-Duc. On n'avait donc fait d'exception que pour Jordaens; il fut le seul étranger dont la princesse calviniste employa le pinceau, et, je le répète, la croyance de l'artiste ne fut sans doute pas étrangère à sa détermination. M. Jean Rousseau décrit sa page la plus saisissante de la *Maison au Bois* avec un enthousiasme communicatif. « L'artiste, l'homme d'imagination, le poète inspiré, dit-il, ne s'est révélé dans toute sa grandeur que sur une toile, et cette

(1) Le musée de Bruxelles en contient une esquisse.

(2) *Beschryving der Schilderyen*, etc., page 45.

toile est allée se perdre dans une villa royale, et la critique ne la connaît guère que de réputation. Je parle du *Triomphe de Frédéric de Nassau*, œuvre épique enterrée dans la *Maison au Bois*, résidence d'été de la reine de Hollande, entre La Haye et Scheveningue. Quand on a vu cette toile colossale, ce puissant et magnifique tohu-bohu d'hommes et de chevaux, ce triomphe éclatant et superbe, au dessus duquel le peintre a osé faire planer un squelette, le Temps, *tempus edax rerum*, le Temps qui se rit des triomphes, qui insulte à tous les orgueils, qui dévore toutes les renommées, quand on a vu, dis-je, ce drame gigantesque, également resplendissant de couleur, de style et de poésie, alors on sait jusqu'où allait le génie de Jordaens, en qui l'on ne voit d'habitude qu'un réaliste d'un fort tempérament. Autrement vous ne connaissez pas Jordaens ; vous ne connaissez pas Moïse, puisque vous ne l'avez pas vu descendre du Sinaï, la flamme au front. »

L'exemple donné par Émilie de Solms fut bientôt imité par un souverain protestant, Charles Gustave, roi de Suède, qui occupa le trône de 1654 à 1660. Ce prince, dans l'âme duquel semblait revivre le génie militaire de Gustave Adolphe, commanda douze scènes de la *Passion* à notre artiste, formant une espèce de récit en images, suivant le goût des peintres modernes. Cornille de Bie les déclare excellentes, mais il prône toutes les œuvres dont il parle. Il serait opportun d'avoir des renseignements plus précis.

Les convictions de notre artiste l'ayant déterminé, en 1671, comme on l'a vu, à faire la périlleuse démarche d'assister au prône calviniste, d'y adorer

Dieu autrement que l'Église romaine et de communier sous les deux espèces, avec sa fille et ses servantes, son zèle depuis ce jour alla croissant. Jusqu'à sa mort, son hôtel fut le lieu de réunion où les proscrits s'assemblèrent pour tromper la haine de leurs persécuteurs. Jordaens soutenait leur courage, fortifiait leur résignation. Il priait avec la ferveur d'un homme qui s'apprête au dernier voyage, qui attend le signal du départ. Les registres du *Mont des Oliviers* constatent ces faits, mentionnent le jour et l'heure de sa mort (1).

Marinus, Pierre de Jode, et surtout Bolswert, ont beaucoup gravé d'après ses toiles. Il a lui-même reproduit à l'eau-forte plusieurs de ses ouvrages, comme les *Vendeurs chassés du temple*, *Jupiter et Io*, *Jupiter nourri par la chèvre Amalthée*, *une Descente de croix*, et autres compositions. Le travail de ces estampes est libre et animé : on y retrouve les précieux caractères de ses peintures (2).

Après avoir peint tant d'œuvres éblouissantes (c'est ici le mot propre et non pas une hyperbole), Jordaens prouvait par instants que les gammes délicates se modulaient sous ses doigts avec la même facilité que les gammes resplendissantes. Le baron de Prets, à Anvers, possède un tableau qui a ce caractère excep-

(1) *Anno* 1678.

... *Octob. is gestorve constrijcke schilder Jordaens, ten... ure, en twe ure de selve nacht sijn dochter Elisabet Jordaens.*

(2) Croirait-on que le prudent Immerzeel s'est laissé duper par le livre apocryphe de Boussard? Il rapporte une prétendue opinion de Rubens sur Jordaens, tirée de cette correspondance imaginaire entre Pierre Paul et un abbé fictif. Voyez ce que j'en ai dit plus haut, p. 101.

tionnel. Il figure un *Concert de Famille*. Le charme dominant de la couleur est une profonde harmonie. Une élégance inespérée donne de l'attrait aux visages. Toute la facture se distingue d'ailleurs par quelque chose de noble et de sérieux. Le vieillard qui dirige le concert et tient le livre de musique, a la figure éclairée, dans les demi-teintes, par le reflet du papier.

C'est encore une production des plus fines et des plus suaves que l'*Enfance de Bacchus*, exposée à Cassel. Deux nymphes élèvent le jeune dieu; l'une d'elles trait une chèvre, qui met un pied dans le vase et le renverse. Le puissant bambin pousse des cris et pleure à chaudes l'armes. L'autre nymphe, s'amusant de son dépit, lance en riant au spectateur un coup d'œil d'intelligence. Sur une butte de terre, un faune joue du chalumeau. Des arbres verdoient au second plan; un paysage lointain, avec un ciel nuageux d'une harmonie incomparable, forme la perspective. C'est une des œuvres les plus parfaites de Jordaens et une des merveilles de la peinture. Les deux nymphes sont charmantes de types, d'expression et d'attitude; le petit dieu a de belles formes et un tel air de vérité, qu'on le prendrait pour un enfant réel plutôt que pour une image. Les moutons et le chèvres ne sont pas moins bien faits. Quant à la couleur, elle défie toutes les ressources de l'art d'écrire; jamais tons plus moelleux n'ont été associés à plus d'éclat. Les nuances dorées des chairs sont d'une magnificence prodigieuse (1).

(1) Une variante de ce tableau, que possède le Louvre, n'a pas la même perfection.

Parmi les tableaux du maître que signale leur poétique élégance, il ne faut pas oublier le chef-d'œuvre conservé à Madrid, *Méléagre et Atalante*. On apporte le sanglier mort, que vient de tuer l'intrépide chasseur; il y a dans les hommes et dans les chiens un mouvement de lignes extraordinaire; dans les personnages, une animation qui éveille l'intérêt, une facilité de poses qui égale la nature. C'est une des compositions les plus riches du peintre anversois, comme agencement de lignes et comme effets de couleur. Et elle a du charme, elle séduit et captive.

Jordaens put se divertir à son aise en parodiant la face humaine, ou plutôt en la copiant avec exactitude, car le grotesque abonde autour de nous, et l'idéal seul est rare; il atteignit l'âge de quatre-vingt-cinq ans, et mourut, la même nuit que sa fille, de la maladie épidémique nommée la suette (1). On enterrait alors les protestants, qui décédaient à Anvers, dans le cimetière des *Gueux*, près de la citadelle. L'intolérance catholique veillait aux portes de la funèbre enceinte; le mépris et la haine y poursuivaient la hardiesse du libre penseur jusque sous le froid manteau dont sa dépouille était couverte. Le nom même de ce champ maudit ne renfermait-il pas une insulte? La famille des riches calvinistes transportait donc leur corps au delà des frontières, dans le bourg de Putte, le lieu le plus rapproché de leur ville natale. Là du moins on pouvait leur construire

(1) Jordaens a formé plusieurs élèves, parmi lesquels on remarque Jean van Bockhorst, né à Munster, Van der Koogen, né à Harlem, et Henri Berckmans.

une tombe, et leur mémoire était à l'abri des outrages. L'élève de Rubens y fut inhumé. Après quoi ses parents l'oublièrent, et la nature acheva de dissoudre ses restes, pendant que la postérité ne songeait qu'à ses tableaux. La chapelle même où l'on invoquait Dieu pour les morts, tomba en ruines; on la démolit dans le courant de l'année 1809, et des pierres éparses témoignèrent seules qu'une population proscrite avait cherché sous ses murs la paix du Seigneur. Le lichen et la mousse rongeaient tranquillement les épitaphes.

Vingt années se passèrent, au bout desquelles le hasard voulut qu'un négociant d'Anvers fût conduit sur ce terrain abandonné. Il examinait les mélancoliques débris, lorsqu'une pierre sépulcrale, placée près d'un chemin, frappa ses regards. Quelque lourd chariot avait rompu un des angles. La curiosité poussa le marchand à lire l'inscription funéraire; elle disait dans la langue des Pays-Bas :

Ici reposent
Jacques Jordaens peintre,
mort à Anvers
le 18 octobre 1678,
et
l'honorable Catherine van Oort,
sa femme,
morte le 17 avril 1659,
et
demoiselle Élisabeth Jordaens,
leur fille,
morte le 18 octobre 1678.
Le Christ est l'espérance de notre salut.

Le promeneur instruisit de sa découverte un auteur

respectable, M. Cornelissen, qui en fit le sujet d'un article. On grava un dessin de la pierre, et ce fut tout. Le mnium continua d'envahir la dalle funèbre; le murmure de la bise, les froides pluies du nord tinrent lieu au grand coloriste de suprêmes honneurs.

Pendant une douzaine d'années encore, l'humble monument resta ainsi abandonné. Les roues des voitures, les pieds des chevaux, le caprice d'un rustre pouvaient l'anéantir d'un moment à l'autre. Cette négligence impie émut enfin le roi de Hollande, Guillaume II : il fit restaurer la sépulture et l'environna d'une grille, qui la protége désormais contre les accidents, contre l'ignorance des campagnards et les goûts destructeurs des écoliers.

Un tableau du musée de Dresde (1), sans signature, sans manière bien caractérisée, mais dont la couleur et le style rappellent Jordaens, montre l'école flamande, comme plusieurs peintures décrites dans ce volume, sous un aspect noble et grandiose qu'on serait tenté de lui dénier, par amour des classifications rigoureuses. La toile a pour sujet Léandre qui vient de mourir et flotte sur les vagues. Son corps et sa figure ont déjà une sinistre pâleur ; le visage seul est un drame : l'eau sort par la bouche et les narines, mais sans altérer les traits, sans la moindre contorsion désagréable. Cette fin violente et injuste du héros de l'amour cause un profond désespoir aux déesses de la mer ; elles accourent de toutes parts, elles viennent témoigner leur désolation. Dans chaque vague, une néréide qui ondule avec le flot et en suit le mouve-

(1) N° 959.

ment, personnifie cette vague, difficile programme que l'auteur a exécuté de la manière la plus heureuse. Pénétrées d'admiration pour un homme si bien épris, les immortelles reconnaissantes lui font un catafalque de leurs blanches formes. L'une d'elle lui tient le menton et porte sa tête sur ses cuisses ; deux nymphes, aux postures sinueuses comme les lames, soutiennent ses bras; une quatrième fille de Thétis a posé un pied de Léandre sur sa poitrine, avec un sentiment de respect : l'autre pied flotte dans la mer. Les quatre déesses, couche vivante où dort l'emblème du dévoûment affectueux, sont en proie au plus amer chagrin. Autour de la victime se presse un groupe désolé : elles pleurent, les belles océanides, se tordent les cheveux, se les arrachent, et protégent en même temps le corps vénéré, protection qui n'est pas inutile, car un monstre marin, vomissant un jet d'eau, s'avance pour dévorer Léandre. Il ne faut pas qu'une si noble dépouille ait un si vil tombeau.

Cependant l'orage continue à se déchaîner. A travers les sombres nues, presque noires, une lumière tragique, descendant comme par un soupirail, éclaire la scène ; le tonnerre, de ses méandres de feu, raie en trois endroits les ténèbres. Toute la nature matérielle et toute la nature féminine sont en convulsion pour célébrer les funérailles du martyr, pour exalter par un deuil immense son glorieux sacrifice.

Léandre, porté par l'amour,
En nageant disait aux orages :
« Laissez-moi gagner les rivages,
« Ne me noyez qu'à mon retour ! »

Un dernier incident complète le poëme, termine ce

chant de mort et de triomphe : Héro, qui s'est élancée du haut de la tour, plonge à travers l'espace, dans l'attitude la plus savante, la plus hardie. Une nymphe la regarde tomber avec attendrissement, et une autre néréide s'élance vers elle. Les déesses navrées de douleur feront aux deux amants des obsèques merveilleuses et inouïes.

Telle est cette apothéose de l'amour tracée par une main flamande, œuvre poétique et majestueuse, où respire toute la grandeur d'Eschyle ; l'exécution est un peu rude, les ombres sont un peu trop noires, comme dans plusieurs tableaux de Jordaens, mais on oublie les erreurs de la palette devant la beauté de la conception, rendue avec une force et une noblesse épiques. On dirait une scène rêvée par un grand peintre, dans son atelier désert, puis tracée d'une main fiévreuse et hardie, pour la joie de l'auteur.

Cette longue étude ne serait pas complète, si j'omettais de signaler l'influence du savant coloriste en Espagne. M. Jean Rousseau, qui a cherché ses traces delà des Pyrénées, classe parmi ses imitateurs le célèbre Alonzo Cano. La tradition veut qu'il se soit formé surtout à l'école de Michel-Ange. « On peut admettre à la rigueur cette affirmation pour ses sculptures, dit M. Jean Rousseau, dont l'élégance rappelle quelquefois les maîtres florentins. Mais, dans ses peintures, c'est l'influence flamande qui paraît dominer. On pourrait se borner à citer, comme preuve sans réplique, ses deux *Rois Goths* du musée de Madrid, peinture éblouissante de lumière et d'un réalisme exubérant, qui ne trouverait son

analogue que dans l'œuvre de Rubens et de Jordaens. Je renverrai aussi le lecteur aux peintures magnifiques dont Alonzo Cano a décoré le pourtour du chœur, dans la cathédrale de Grenade. Elles sont placées fort haut, à une distance où l'on ne perçoit que les grandes lignes du dessin et l'harmonie générale du ton, et il n'est pas un visiteur qui ne les prenne, au premier coup d'œil, pour des œuvres flamandes égarées au fond de l'Andalousie. La vérité m'oblige à dire, toutefois, que je mets Alonzo Cano au dessus de Jordaens. Son réalisme n'empêche pas le maître espagnol d'atteindre au style le plus grandiose, et sa franchise, dans ses beaux ouvrages, s'accompagne d'une incomparable majesté.

« Mêmes traces flamandes chez Valdès Leal, bien qu'il passe, à bon droit, pour un des maîtres les plus profondément originaux de l'Espagne, et qu'il soit difficile de trouver un pendant à son *Archevêque mangé par les vers*, de l'hôpital de la Caridad, à Séville. Il y eut sans doute un temps où Valdès Leal, ne s'étant pas encore trouvé lui-même, fut tenté de devenir un second Jordaens. Le fait est qu'on trouve sous sa signature, à la cathédrale de Séville, deux pastiches de Jordaens si ressemblants, si réussis, que nombre de connaisseurs les attribuent d'abord à l'élève de Rubens et lui en font honneur. Mêmes exagérations energiques de dessin, même brutalité d'accentuation dans le détail, même modelé d'un puissant relief, même couleur solide. N'etaient les demi-teintes un peu ardoisées, que la palette rayonnante de Jordaens n'a jamais connues, l'illusion serait complete. »

Tel fut ce maître puissant, auquel on n'avait pas encore rendu justice. On ne voyait en lui qu'un peintre comique et goguenard : c'était un artiste presque universel. Comme tous les talents robustes, comme tous les hommes vraiment inspirés, il cherchait sans cesse des combinaisons nouvelles. Infatigable travailleur, le sommeil de la pensée lui était odieux. Son génie ressemblait aux fleuves profonds et rapides, dont on entend gronder encore les flots, quand la nuit et le silence ont tout endormi sur leurs bords.

CHAPITRE XVIII

FRANÇOIS SNYDERS

Laconisme des historiens flamands et hollandais de la peinture. — Détails biographiques sur François Snyders. — Il se lie avec Rubens, qui lui fait abandonner les natures mortes pour les animaux vivants. — L'archiduc Albert le nomme peintre de la cour. — Malgré la physionomie pastorale de la Néerlande, la peinture des animaux s'y développe très tard. — Manière de Snyders. — Analogie de son talent avec celui de Rubens. — Ses toiles et ses gravures. — On lui attribue souvent des œuvres de son maître. — Pierre Boel étudie dans son atelier. — Imagination poétique de cet élève. — Ses tableaux du musée d'Anvers.

On a peu de renseignements sur la vie de François Snyders, que les écrivains flamands et hollandais nomment aussi Snyers. Les anciens biographes des Pays-Bas sont en général d'un laconisme désespérant : il leur suffit de donner quelques dates, de noter quelques faits principaux; les sentiments, le

caractère moral des artistes, les détails de leur existence, les joies, les douleurs qu'ils ont éprouvées, ne semblent pas obtenir d'eux le plus faible intérêt, et ils gardent sous ce rapport un silence opiniâtre. Mais ils parent toutes leurs notices de portraits excellents; lorsqu'ils ont exposé à la vue l'image d'un peintre, ils sont satisfaits et paraissent oublier que cet homme d'élite avait une conformation intellectuelle, plus utile à connaître pour l'historien que sa taille et que son visage.

François Snyders vint au monde à Anvers en 1579, deux années seulement après Rubens, et fut baptisé dans la cathédrale le 11 novembre. Son père avait le prénom de Jean, sa mère s'appelait Marie Plaetsen. François de Hanssart et Marie Coignet se portèrent garants de sa conduite future devant Dieu et devant l'Église. En 1593, Pierre Brueghel le jeune l'admit dans son atelier; mais il alla plus tard prendre les leçons de Henri Van Balen. En 1602, il obtenait le titre de franc-maître; le 23 novembre 1611, il épousait dans la cathédrale Marguerite de Vos, qui avait pour père Jean de Vos et pour mère Isabelle van den Broeck : c'était une véritable union d'artiste, la jeune personne étant sœur des fameux peintres Corneille et Paul de Vos. Les pères des deux fiancés leur servirent de témoins. Snyders paraît avoir fait le voyage d'Italie seulement après son mariage, contrairement à l'habitude; au moins ne fut-il reçu qu'en 1619 membre de la société des Romanistes. Si l'on admet cette hypothèse, son absence ne dut pas être longue. Pendant le mois de février 1613, il peignait assidû-

ment à Anvers, comme le prouve une lettre adressée de Lyon à Rubens, le 11 de ce mois, par Dominique Baudius. On y lit en effet :

« Barthélemy Ferrerio, un de mes amis et l'admirateur sincère de votre talent, m'a prié de vous recommander son fils, qui, avec une intelligence proportionnée à sa jeunesse, aspire sans témérité à la gloire du pinceau. Je ne voudrais pas diminuer l'influence que vous me permettez d'avoir sur votre esprit, en vous fatiguant de sollicitations indiscrètes : c'est pourquoi j'ai résisté jusqu'ici aux instances du père, un de mes vieux compagnons, qui voulait obtenir de vous, par mon intercession, un immortel service. Ce serait de déterminer Snyders à prendre son fils chez lui, non pas seulement comme un élève, mais comme un membre de la famille, pour qu'il puisse lui témoigner constamment sa bonne volonté. Son père ne tiendra pas compte de la dépense et vous sera infiniment obligé à tous les deux. Je suis fort occupé au moment où je vous écris : une autre fois, je vous donnerai plus de détails. J'ai lu avec un grand plaisir et un grand profit les *Elogia ciceroniana* de votre beau-père, homme d'un goût parfait, surtout la lettre qui respire d'un bout à l'autre le génie de l'éloquence cicéronienne (1). »

Une lettre adressée de Louvain à sir Dudley Carleton, en janvier 1617, par Tobie Matthew, constate que Snyders se trouvait alors dans sa ville

(1) *Lettres élégantes*, épître LXIX. Le 22 août, l'année même où il avait écrit ce billet, l'auteur mourut, âgé de cinquante-deux ans.

natale (1). Le 24 avril de la même année, il disait au même personnage : « Vrancx et Snyders ont tous les deux commencé leurs tableaux pour Votre Seigneurie (2). » Le 23 août, ces morceaux étaient achevés depuis un mois, et George Gage, autre correspondant du noble amateur, s'excusait de ne pas les lui avoir fait parvenir plus tôt. « Je ne veux point les vanter, poursuit-il; je me bornerai à dire, concernant la toile de Snyders, que l'on m'a sollicité pour l'obtenir, en m'offrant du bénéfice, et que des peintres, des amateurs judicieux l'ont évaluée à cent couronnes (3). »

On a prétendu que Snyders, pendant son séjour au delà des Alpes, choisit définitivement le genre où il s'est illustré, après avoir vu les peintures de Benedetto Castiglione. Mais c'est là une de ces erreurs qu'en semble accumuler à plaisir dans l'histoire des beaux-arts, pour la changer en conte de nourrice. François Snyders avait trente-sept ans, lorsque le peintre méridional vint au monde : il n'aurait donc pu l'imiter avant l'âge de soixante ans. Or, à cette époque, il avait depuis longtemps formé sa manière et produit des chefs-d'œuvre. L'archiduc Albert, souverain des Pays-Bas espagnols, le nomma peintre de la cour : il lui demanda plusieurs grandes compositions qu'il voulait offrir à Philippe III, et qui ornent maintenant le vieux palais de Buen-Retiro. L'archiduc d'Autriche, Léo-

(1) Sainsbury, *Unpublished Papers relating to Rubens*, page 17.
(2) *Ibid.*, page 21.
(3) *Ibid.*, page 23.

pold Guillaume, lui montra aussi une faveur toute particulière. Il semble donc avoir échappé aux dures épreuves qui affligent et retardent les débutants.

Snyders avait commencé par peindre des natures mortes; il en avait même pris tellement l'habitude qu'il eut beaucoup de peine à réussir dans un genre plus animé, qu'il lui fallut de grands efforts pour montrer vivants les hôtes des bois et les pensionnaires des basse-cours. Ce fut son puissant compatriote Rubens qui le détourna de la route monotone où il était engagé. Les deux artistes conçurent l'un pour l'autre une vive affection que rien ne troubla par la suite. Ils travaillaient fréquemment ensemble : François mêlait des animaux et des fleurs aux compositions de Rubens; Pierre Paul jetait de vigoureux personnages dans les chasses épiques de Snyders. Plusieurs chiens de la *galerie du Luxembourg* font honneur au pinceau du dernier. Mais souvent le prince de l'école flamande exécutait seul les hommes et les bêtes; il se regarda même toujours comme plus habile que son élève à reproduire les animaux farouches. Et il ne s'abusait point, car il avait un sentiment plus profond de la nature, il possédait une plus grande énergie dramatique. Snyders ne s'accordait pas moins bien avec Jordaens qu'avec leur chef d'atelier; de sorte qu'ils firent souvent des tableaux en commun. M. Balkéma prétend que la même association eut lieu entre lui et Martin de Vos; mais ce dernier mourut en 1603, lorsque le talent du peintre d'animaux se débrouillait à peine. Quand Rubens sentit que sa fin appro-

chait, il écrivit son testament et chargea son collaborateur de présider à la vente de ses tableaux, avec Jean Wildens et Moeremans.

En 1631, Snyders exécuta pour lord Dorchester une peinture dont on ne connaît pas le motif (1).

Longtemps après, le 2 septembre 1647, il perdit sa femme, Marguerite De Vos, qui fut enterrée dans l'église de Récollets; son service coûta 16 florins 6 sous. Snyders lui survécut dix ans, puis l'alla rejoindre sous la dalle funèbre, le 23 août 1657 : il était mort quatre jours auparavant. Les frais de la cérémonie furent les mêmes que pour sa femme.

Nulle part les animaux n'ont dû fixer l'attention des artistes d'une manière aussi prompte et aussi vive que dans les Pays-Bas. La campagne n'a point de grandes lignes qui attirent la vue, de grands effets qui enchantent l'imagination. Ses vastes plaines présentent deux sortes d'aspects : les unes, formées de terres labourables, sont lentement sillonnées par la charrue que traînent des bœufs flegmatiques; l'âne y trotte sous son fardeau, le chien y jappe derrière son maître; des moutons parquent dans les éteules, quand viennent les moites journées de l'automne. Les animaux occupent une place considérable au milieu de ces uniformes paysages. Ils ont plus d'importance encore et fixent plus sûrement les regards, au milieu des prés sans fin qui envahissent le reste du sol. Là les taureaux, les bœufs,

(1) « M. Rubens, qui n'est pas décidé à partir pour l'Angleterre, m'a dit que l'œuvre entreprise par Snyders pour Votre Excellence, n'est pas terminée. » *Lettre de Balthazar Gerbier*, 25 juillet (SAINSBURY, page 158).

les vaches, les moutons et les chèvres broutent par milliers une herbe épaisse, entremêlée de joncs et de roseaux; des chiens nombreux les surveillent. Quelque part que l'on aille, on voit les troupeaux manger, ruminer ou dormir, on entend sonner leurs clochettes, dont les notes variées forment une espèce de mélodie pastorale. Des bandes d'oies, de canards sauvages s'abattent sur les étangs, sur les eaux vives; les grues traversent en longues files le ciel brumeux, et la cicogne familière rôde sans crainte parmi le bétail indolent. On croirait donc volontiers que la peinture d'animaux a dû naître et se développer de bonne heure dans les Pays-Bas. Les œuvres de Jean van Eyck attestent sans doute, à l'origine même de l'école flamande, un talent précoce pour reproduire ces calmes enfants de la nature; mais ils ne paraissent sur ses tableaux que comme des accessoires fort secondaires. Comme sujets isolés, ayant une valeur intrinsèque, ils furent les derniers modèles que l'on imita. Dans la seconde moitié du seizième siècle, un seul artiste, François Pourbus, né en 1542, avait pris cette direction depuis les débuts de l'art flamand; encore ne se fit-il point du nouveau genre une spécialité exclusive : le portrait et l'histoire ne l'occupaient pas moins. Cependant, comme la peinture des animaux le distinguait surtout de ses contemporains, son épitaphe ne mentionne que l'adresse avec laquelle il copiait les formes des bêtes. J'ignore, au surplus, ce qu'étaient ses toiles : les galeries publiques de l'Europe n'en possèdent aucune (1).

(1) Voyez la note sur ce peintre à la fin du volume.

Pour Hoefnaghel, qui date de la même époque, il ornait les manuscrits d'images scientifiques, et l'on ne peut guère le classer au nombre des peintres proprement dits.

L'ardeur avec laquelle la noblesse se livrait à la chasse, aurait dû favoriser aussi le prompt développement de la peinture d'animaux. Les chasses sont la partie la plus intéressante du genre : elles en constituent la forme héroïque. Les seigneurs achetaient beaucoup de tableaux pour décorer leurs hôtels ; reproduire les scènes de leur divertissement principal était un moyen sûr de frapper leur imagination. Toutes ces causes échouèrent cependant : le paysage, les marines, les intérieurs, les sujets grotesques furent habilement traités, avant que les animaux obtinssent le même honneur. Ce fait remarquable demande une explication ; la voici :

D'une part, les animaux sont le plus ingrat de tous les sujets, celui qui prête le moins au talent de l'artiste. Les sites charmants ou terribles de la nature, la mer calme ou bouleversée par la tempête, l'intérieur des églises, des châteaux, des maisons, les plantes et les fleurs, ont un charme poétique, offrent des ressources de lignes, d'agencement, de coloris et d'effets lumineux, que l'on ne trouve point dans les bêtes. Ils rappellent d'agréables souvenirs et font naître de douces rêveries ; les images provoquent en nous les mêmes sentiments que les originaux. Les bœufs, les vaches, les moutons ne nous émeuvent point ; ils éveillent par eux-mêmes, indépendamment de l'exécution, un faible intérêt. Les ours, les sangliers, les loups, les cerfs luttant contre une meute,

n'ont qu'un attrait dramatique de second ordre. Il faut donc que la peinture dispose de tous ses moyens, il faut que l'artiste possède une grande habileté, pour que ces motifs deviennent des sujets de tableaux et produisent de l'effet : sans une adresse consommée, ils n'obtiendront pas un coup d'œil. Il faut aussi que l'amour, la connaissance de l'art soient parvenus très loin, et que le spectateur, l'acheteur puissent apprécier le mérite du travail technique, en dehors de tout plaisir intellectuel ou moral. Les animaux n'éveillent même que d'une façon détournée le sentiment de la vie champêtre. Voilà pourquoi ce genre ne s'est constitué et développé qu'après tous les autres.

Il est certainement curieux que Brueghel de Velours, Roland Savery, Rubens, Snyders, venus au monde dans un laps de quatre ans (1575-76-77-79), à une époque si avancée de l'art, aient les premiers peint les animaux d'une manière supérieure, au moins dans les Pays-Bas (1); car les œuvres détruites de François Pourbus n'auraient sans doute point soutenu la comparaison avec leurs toiles. Brueghel et Savery n'ont exécuté que des animaux tranquilles et de faibles dimensions; Rubens et Snyders leur ont donné les mêmes proportions que dans la nature, communiqué toute la fougue du style anversois.

(1) Jacopo da Ponte, surnommé le Bassan, du lieu de sa naissance, les avait précédés, puisqu'il vit le jour en 1510. Le Bassan toutefois n'a pas peint, que je sache, des animaux séparés. Sa manière rentre en conséquence dans celle de Beukelaer, de Pierre Breughel et de plusieurs autres Flamands, nés avant lui ou vers la même date.

L'origine de cette manière n'est plus douteuse maintenant; j'ai expliqué, dans mon étude sur le génie de Rubens, comment l'inspiration passa du maître à son élève, comment la flamme descendit de l'un à l'autre. La première fois que je m'occupai de Snyders, j'avais soupçonné cette influence, mais n'avais pu la demontrer, faute de preuves; les archives d'Angleterre ont depuis lors mis mon opinion à l'abri de toute controverse (1).

Le talent de François et le génie de Pierre Paul s'identifièrent tellement, que Campo Weyerman regardait comme les meilleurs ouvrages de l'un et de l'autre, ceux qu'ils ont exécutés ensemble. C'est une hyperbole inadmissible, mais elle exprime vivement l'heureux accord de ces deux imaginations fraternelles. Les grandes toiles de Snyders possèdent les mêmes qualités que celles de Rubens; c'est la même richesse de lignes, la même fougue d'exécution, la même ampleur de travail, les mêmes procédés de coloris. Nous devons dire toutefois que, sous ce dernier rapport, il ne nous semble pas l'égal de Rubens; sa couleur est plus terne ou plus sèche, moins forte et moins harmonieuse; il n'en ménageait pas aussi habilement les transitions.

Pierre Paul excepté, Snyders est parmi tous les

(1) Voici comment je l'exprimais en 1854 : « Lequel des trois (Brueghel de Velours, Rubens, Snyders) donna l'exemple aux autres? Ils étaient amis, se voyaient constamment : l'impulsion a dû venir de l'un d'eux. L'absence de documents nous empêche de résoudre cette question importante; nous attribuerions volontiers l'initiative au génie créateur de Rubens, mais nous ne pourrions appuyer cette opinion sur aucune preuve. » (*Rubens et l'école d'Anvers*, page 269.)

peintres d'animaux celui qui a donné à son style le plus grand caractère. La noble tournure, l'héroïque vigueur que l'on admire dans les personnages, dans les compositions du chef de l'école anversoise, on les retrouve dans les toiles de son ami; elles ont jusqu'aux dimensions des tableaux d'histoire et, considérées de loin, avant qu'on ait pu en distinguer le sujet, présentent la même physionomie. Les animaux de Snyders combattent avec une ardeur toute chevaleresque; il semble qu'eux aussi pensent à la gloire. Comme leurs yeux étincellent de fureur! Comme leurs muscles sont tendus, leurs mâchoires contractées! Quel acharnement expriment leurs attitudes! Ils se mordent, s'étouffent, s'écrasent, se déchirent de la manière la plus impitoyable; le sang coule, les entrailles sortent de l'abdomen, les chairs entr'ouvertes palpitent, les membres rompus ne tiennent ensemble qu'au moyen de la peau; les hommes ne feraient pas mieux.

Les compositions de Snyders sont très variées. Il débuta par peindre des fleurs, des fruits, des scènes de genre, et plus tard revint fréquemment à ces sortes d'ouvrages. Tantôt il aborde des sujets tranquilles; les animaux entrant dans l'arche, le Paradis terrestre, la création des quadrupèdes et des oiseaux; ici l'on voit un intérieur de cuisine, où des provisions de toute espèce surchargent les tables, pendent aux solives, jonchent le carreau; là, c'est un marchand de poissons, qui étale devant nous les hôtes brillants de la mer et des fleuves; plus loin, une marchande de gibier dispose savamment les objets de son commerce, depuis le chevreuil jusqu'au

tétras et à la gélinotte. Tantôt Snyders prend pour thèmes de dramatiques épisodes; deux ours, par exemple, luttent avec désespoir contre une meute de chiens; un hippopotame, se défendant au milieu des roseaux, ouvre une gueule monstrueuse, armée à la fois de crocs et de pointes menaçantes; un lion et un tigre se roulent dans la poussière, l'œil sanglant, les joues tuméfiées, exprimant par mille indices leur rage et leur douleur. Voici maintenant deux chiens qui convoitent un os; leurs mines féroces, leurs yeux pleins de colère, leurs lèvres plissées et retroussées, leurs dents à nu ont toute l'animation, toute la vérité de la nature. C'est le drame vulgaire, après la haute tragédie.

Les tableaux de Snyders que possède le Louvre, ne donnent pas une idée complète de son talent. Ils représentent assez bien sa manière tranquille, où la touche semble quelquefois un peu rude, dans les tableaux de fleurs et de fruits principalement, David de Heem, Abraham Mignon et Van Huysum ayant accoutumé nos yeux à un extrême fini en ce genre de productions. Ils n'attestent pas aussi heureusement sa verve tragique : *le Cerf poursuivi par une meute*, quoique d'une belle facture, n'est pas un morceau de premier ordre, comme celui qu'on admire en Angleterre, chez lord Grosvenor; *les Chiens pillant un garde-manger*, tandis qu'un chat accroupi dans l'ombre regarde les maraudeurs avec une expression fort comique d'avidité jalouse, ne manquent pas d'énergie, mais offrent un caractère bourgeois et n'appartiennent point à la classe de ses œuvres supérieures. *La Chasse au sanglier*, que le livret donne à

Martin de Vos, a plus d'importance; je la crois de Snyders, rien dans ce tableau ne rappelant le dessin tranquille, les molles expressions, le coloris laiteux, le faire si aisément reconnaissable du peintre auquel on l'attribue. Il a, au contraire, la fougue, la couleur sombre, l'audace de lignes, qui recommandent les toiles de Snyders.

Le musée de Bruxelles renferme une de ses meilleures productions dans le genre calme. Elle figure des animaux, des fruits, des légumes, amoncelés sur une table; parmi les pièces de gibier, on remarque un cygne, un chevreuil, un paon, un homard. Cette toile est très bien peinte, d'une couleur juste et brillante, d'un fini que cherchait rarement le peintre anversois. Les clairs ont une vivacité, les ombres une force extraordinaire; les tons locaux sont d'ailleurs d'une grande beauté. Les fruits, les petits oiseaux, la plume, le poil, tout est parfaitement rendu. On ne peut donner les mêmes éloges au serviteur qui porte une corbeille; il a l'inconvénient de rappeler les enseignes de la foire. On s'étonne de trouver une figure si raide, si primitive, si maladroitement peinte, auprès de natures mortes si bien exécutées. Cet exemple n'est pas le seul qu'offrent les tableaux de Snyders (1) : le grand artiste semble avoir pris de temps en temps ses collaborateurs parmi les peintres d'enseignes.

La meilleure image tranquille due à son pinceau, que je me rappelle avoir vue, orne le musée de

(1) On voit un mannequin du même genre sur une belle nature morte de la Pinacothèque, portant le n° 205, première série.

Dresde (1). Un cerf et des oiseaux morts y sont groupés avec des figues, des pêches, des brugnons, des pommes et des raisins admirables. Un chien lappe le sang qui coule des narines du cerf, image de la vie contrainte par une loi odieuse à s'alimenter de la mort. Ici, le personnage mêlé aux objets immobiles ne leur cède en rien comme exécution : c'est une jeune fille portant un perroquet, dont la présence anime et égaie la toile. M. Julius Hübner l'attribue avec hésitation à Mierevelt. Pourquoi faire intervenir ce peintre hollandais, que Snyders probablement ne connaissait pas et qui demeurait fort loin de lui? Outre Rubens et Jordaens, de nombreux artistes domiciliés dans sa ville natale, Diepenbeck, Van Thulden, Quellin le vieux, Gérard van Herp, Jean Cossiers et une foule d'autres pouvaient lui prêter leur aide.

La collection la plus riche en natures mortes peintes par Snyders, est la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. On vante spécialement la boutique d'un marchand de gibier, où s'étalent un chevreuil, un sanglier, un lièvre, un paon et une oie; on admire aussi une table couverte de magnifiques légumes; une autre table surchargée de fruits; un tas de poissons sur le rivage de la mer, avec un phoque et un chat vivants; un dernier morceau, préférable encore, où abondent les hôtes de l'océan (2).

(1) N° 888.

(2) N°s 1315, 1313, 1312, 1314, 1320. M. Waagen attribue les personnages des numéros 1315, 1313 et 1320 à un artiste qu'il nomme Remigius Langjan. Aucun livre ne constate l'existence de ce peintre mystérieux, pas même le *Manuel des écoles allemande, flamande et hollandaise*, dû au travail combiné de Waagen, Kugler et Burckardt.

Mais on trouve supérieur à ces toiles excellentes le tableau qui figure un paon, un héron, quelques petits oiseaux, et un chat saisissant la tête du héron avec une griffe, pendant qu'un homme très habilement peint par Rubens fait un geste pour l'en empêcher (1). L'heureux agencement de la composition, la beauté du clair-obscur, le ton doré de la couleur, l'excellence du travail classent ce morceau parmi les chefs-d'œuvre.

Entre les tableaux dramatiques, nous nous bornerons à signaler la chasse que possède lord Grosvenor dans son hôtel de Londres, et une page qu'on voit au musée de Berlin. La première a pour sujet deux ours luttant contre une meute de chiens robustes. Une des bêtes fauves, debout sur ses pattes de derrière, étrangle un limier qu'elle tient avec ses pattes antérieures, pendant que deux autres assaillants lui mordent les oreilles et les jambes et qu'un nouveau champion leur vient en aide. Le second tenant du tournoi fait un véritable carnage de mâtins, qu'il éventre, qu'il roule dans le sable et qui poussent des cris horribles; il y en a un surtout dont on croit entendre les hurlements : maître Martin lui brise l'épaule entre ses vigoureuses mâchoires. Le morceau de Berlin représente aussi deux ours livrant à des chiens un combat désespéré (2). Ils sont debout, l'un et l'autre, comme des athlètes. Le premier, pendant qu'il étouffe un dogue avec ses pattes antérieures,

Pourquoi, je le répète, chercher des collaborateurs problématiques au maître anversois, quand il avait près de lui une si nombreuse pleïade de coloristes ?

(1) N° 1319.

(2) N° 974.

montre les dents à un second adversaire. Le deuxième ours tient un quadrupède suspendu, la tête en bas, par une patte de derrière, tandis que les compagnons de la victime mordent les oreilles et les jambes du monstre. La mêlée est si effroyable que les chiens perdent du sang par les narines : les ours seront vainqueurs.

J'ai déjà mis le public en garde contre une manie fâcheuse et partout répandue, qui cause un grave préjudice à Rubens. Dès qu'on voit une composition où des personnages de sa main sont mêlés avec des animaux, on déclare que Snyders a peint les bêtes. Ce jugement précipité enlève au chef de l'école un bon nombre de toiles, et des meilleures. J'en ai cité un exemple remarquable. Les juges irréfléchis vont plus loin encore : ils attribuent à François des tableaux entiers qui sont dus à Pierre Paul. Sur ces toiles, il n'y a que des animaux ; vite, on les range parmi les œuvres de Snyders, les classifications invariables étant les plus commodes de toutes. C'est ainsi que deux pages de Munich portent le nom de Snyders (1). Sur le premier morceau, deux lionnes magnifiques poursuivent un chevreuil : haletantes, la gueule ouverte, les reines du désert semblent prêtes à se disputer leur proie avant de l'avoir atteinte. Les trois animaux seraient à peine éclipsés par la nature. Leur extrême vérité cause un vif étonnement, car l'auteur ne peut avoir vu de scène pareille. C'est donc son imagination qui la lui a offerte, comme dans un miroir cabalistique, et elle a

(1) Nos 297 et 305, première série.

touché si juste qu'on se croit en présence de la réalité. Un joli paysage, avec un massif d'arbres, des collines lointaines, un ciel moelleux parsemé de nuages forme la perspective. La coloration profondément harmonieuse suffirait pour désigner le maître, la palette un peu crue de Snyders ne lui ayant jamais fourni des tons si suaves et de si habiles transitions.

L'autre morceau représente une lionne mettant à mort un sanglier abattu dans une broussaille. Elle tient sous elle sa rude victime, qui, la gueule ouverte, les yeux effarés, semble cruellement souffrir. Sa position est, en effet, des plus intolérables. Cramponnée à son dos, son ennemie lui mord la nuque d'une manière affreuse : on voit, on sent l'effort de ses terribles mâchoires. Derrière le groupe tragique ondule une fraîche campagne, verdoient des arbres, flotte une douce marée de nuages. Dans les deux toiles règnent des teintes chaudes, qui conviennent à la nature des sujets et ont aidé Rubens à velouter l'ensemble.

« Sous les apparences d'une exécution pleine de chaleur, dit Gault de Saint-Germain dans son mauvais style, Snyders sut rendre avec un art merveilleux la nature de chaque espèce, la soie, le poil, la laine, la plume, les mœurs, les inclinations; en un mot tout ce qui caractérise une espèce, un genre, est amené sur sa toile avec le coloris de la vérité jusqu'au plus haut degré de l'illusion. L'Espagne possède un grand nombre de tableaux peints par lui (1). »

(1) *Guide des amateurs de tableaux pour les écoles allemande, flamande et hollandaise*, tome I, pages 139-140.

Les morceaux de chevalet exécutés par Snyders sont peu nombreux et fort appréciés des connaisseurs. On en voit un d'une excellente facture chez Mme Wuyts, à Anvers. C'est un petit tableau d'une grande vérité, où un chien blessé à la patte se dessine sur un fond charmant. L'animal a si bien l'attitude de la souffrance et paraît si bien crier avec l'acharnement de son espèce, qu'on se figure entendre ses cris.

Snyders avait un long visage osseux, d'un aspect militaire, en parfaite harmonie avec son style et avec celui de toute l'école anversoise, des cheveux hardiment jetés, une barbe pointue, de longues moustaches, qui se relevaient d'abord, puis tombaient en accolades. Le manteau, le pourpoint, le large col de chemise à la mode du temps, achevaient de lui donner une tournure chevaleresque. Son expression était d'ailleurs noble et grave. Sa taille fait songer aux sveltes proportions qui distinguent généralement ses animaux. Son portrait à l'eau forte, par Van Dyck, est regardé avec justice comme le meilleur de tous ceux que le grand peintre a dessinés sur le cuivre. Cette image, à défaut de renseignements écrits, prouve que les deux artistes vécurent dans l'intimité : ils s'étaient connus, liés d'affection chez leur maître et ami Rubens. L'effigie qui nous occupe devint plus tard, sous le burin de Jacques Neefs, une gravure achevée.

Snyders a lui-même publié seize eaux-fortes de diverses grandeurs, représentant des animaux, où l'on retrouve les qualités ordinaires de sa peinture : les amateurs en font grand cas, mais elles sont d'une extrême rareté. Jean Zaal et Réveil ont aussi

gravé quelques tableaux du fameux Anversois (1).

Pierre Boel passe pour avoir été son élève : on conte même à ce propos une plaisante anecdote. Tous les historiens prétendent et Immerzeel répète gravement que le disciple épousa la veuve de son maître. Or Snyders vécut soixante-dix-huit ans, et, lorsqu'il mourut, sa femme était couchée depuis dix ans sous la pierre funèbre. Elle en avait passé trente-six avec lui, en sorte qu'elle ne devait pas être jeune quand les brouillards de l'agonie obscurcirent sa vue. Fils du graveur Jean Boel et d'Anne Van der Straten, Pierre Boel fut mené à la cathédrale d'Anvers et tenu sur les fonts baptismaux, le 22 octobre 1622, par son oncle Quirin Boel, le jeune, graveur comme son père, et Catherine de Heuvel. Les noms de Quirin et de Jean se trouvent mentionnés sur les registres de Saint-Luc, mais celui de Pierre n'y figure pas une seule fois. Bien qu'un voyage en Italie ne pût lui servir dans le genre qu'il traitait, il franchit les Alpes pour se conformer à l'usage. Après son retour, il épousa, vers 1650, une certaine Marie Blanckaert, unie par des liens de famille aux peintres De Wael. Il eut deux enfants de ce mariage, l'un né en 1651, l'autre en 1653. Appelé en France, il y travailla pour les tapisseries des Gobelins. On ne sait pas précisément à quelle époque il mourut, les données chronologiques variant de 1680 à 1702. Érasme Quellin peignit son portrait, que Lauwers a gravé. C'était un homme

(1) J'ai publié, en 1852, dans le *Magasin pittoresque*, la plus grande partie de cette étude.

blond, gras, coquet, au visage fade et régulier, aux yeux endormis. Ses contemporains avaient de son talent une haute opinion, et l'auteur du *Cabinet d'or* lui prodigue les éloges; mais ses tableaux sont devenus très rares. Le musée d'Anvers en possède deux qui font concevoir une bonne idée de l'auteur. premier, le *Repas de l'Aigle*, attribué à Jean Fyt pendant longtemps, met en scène avec beaucoup de verve et d'énergie un excellent motif. Deux aigles, qui viennent de terminer leur chasse, se sont abattus au sommet d'un roc. L'un dévore un canard sauvage et tient ses ailes déployées pour défendre sa proie contre son compagnon moins heureux, qui, placé un peu plus bas, le cou tendu et entr'ouvrant ses ailes, s'apprête à lui disputer son festin. Les cimes nues qui les environnent inspirent l'idée d'une profonde solitude, et un ciel nuageux étend son voile gris sur ce morne désert. Peu de toiles figurant des animaux sont conçues d'une manière aussi poétique. Le second ouvrage montre groupés à la porte d'un parc plusieurs pièces de venaison, notamment un lièvre et deux perdrix attachés à un arbre, parmi des ronces et des broussailles. Divers instruments de chasse gisent sur la terre, avec deux cailles et une bécassine; derrière un bloc apparaît la tête d'un chien. Il y a encore une certaine poésie dans ce trophée rustique, dressé à la porte d'un enclos seigneurial. Les bêtes mortes et les accessoires sont vigoureusement peints, mais d'un coloris trop sombre et trop monotone. Le blanc, le noir, le fauve et le brun paraissent avoir composé toute la gamme de l'artiste.

CHAPITRE XIX

LA FAMILLE TENIERS

Situation du château de Perck. — Julien Teniers, le plus ancien artiste de la famille. — David, son frère et son élève. — On n'a jamais étudié sa manière, signalé ses ouvrages. — Complète analogie entre ses tableaux et ceux de David Teniers le jeune, sauf pour le coloris. — Même similitude entre les eaux-fortes des deux peintres. — Naissance de David Teniers le jeune, à Anvers. — Après avoir débuté dans l'atelier de son père, il devient l'élève de Rubens. — Ses tableaux d'histoire et de piété. — Ses obligations envers son chef d'école. — Singulière aventure qui le met en rapport avec Adrien Brauwer. — Pénibles commencements de Teniers. — Il épouse Anne Brueghel. — La corporation de Saint-Luc le choisit pour doyen. — L'archiduc Léopold le comble de faveurs.

A une lieue environ du château de Rubens, situé entre Vilvorde et Malines, se trouvait jadis le château des Trois-Tours, qu'habitait David Teniers (1)

(1) Prononcez Tenirss, l'*e* qui suit une autre voyelle ne servant, dans les langues du nord, qu'à élever le ton de la première, comme un accent grave ou un accent circonflexe. Sur les registres de la confrérie de Saint-Luc, ce nom est constamment écrit sans *s* final.

le jeune. Après avoir visité le premier édifice, qui est encore debout et en assez bon état, avec ses robustes contre-forts, sa toiture aiguë, ses vieilles murailles couvertes de vieux espaliers, son pont jeté sur une eau stagnante, je cherchai l'emplacement du second. Parvenu au hameau de Perck, dont il était peu éloigné, les habitants m'indiquèrent le lieu où il s'élevait. Une ferme a succédé à la brillante demeure de l'artiste ; de vulgaires bâtiments d'exploitation, environnant une cour, font regretter l'ancien manoir, son perron seigneurial, sa façade élégante, les cônes de ses tourelles et les souvenirs qu'il rappelait. Un pan de mur et les fossés pleins d'eau, qui entouraient et délimitaient le jardin, à la manière flamande, voilà tout ce qu'il en reste. Je traversai la cour de la métairie, où nasillaient les canards, et entrai dans une salle basse, pour interroger une vieille femme. Je désirais savoir si les habitants de la ferme ne connaissaient pas quelque tradition curieuse sur le grand homme qui les avait précédés, ne possédaient point quelque objet qui lui eût appartenu. Mais les esprits incultes ressemblent à la terre, où s'engloutissent chaque année tant de cadavres : elle les reçoit, les décompose et n'en garde aucune trace; tous les souvenirs, les plus précieux et les plus doux comme les plus tristes, s'altèrent de même dans la mémoire du peuple et en disparaissent bientôt sans retour. Si la paysanne savait le nom du peintre, pour l'avoir entendu prononcer par des visiteurs, elle ne savait pas autre chose. Les tranches de pain bis qu'elle coupait et faisait tomber dans une soupière, l'intéressaient bien plus que toutes les œuvres de son fameux com-

patriote. Ne voulant point lui causer de distractions, je sortis par une porte de derrière, afin de voir l'enclos. Le jardin d'agrément, où s'épanouissaient des fleurs rares, est devenu un verger quadrilatéral : les arbres, plantés en lignes régulières, y ombragent une pelouse naturelle. Des vaches en broutaient l'herbe, ou ruminaient, couchées sur le gazon. Le temps n'était guère en harmonie avec les scènes plaisantes qu'affectionnait et peignait si bien Teniers. Un océan de vapeurs grises voilait le ciel et donnait au paysage une expression mélancolique. Les feuilles des pommiers, roussies ou jaunies par l'automne, semaient de pourpre et d'or le vert pâturage. Comme ces faux amis qui vous dépouillent au jour du malheur, chaque souffle augmentait la nudité des branches, et faisait trembler sur les bords de l'humide clôture la flambe aquatique, l'épilobe à fleurs roses, les grandes touffes blanches du plantain d'eau. C'était du reste un vent doux et taciturne, qui ne laissait pas échapper la moindre plainte et semblait contenir sa douleur. On n'entendait rien dans la campagne, ni chant d'oiseaux, ni murmures d'insectes, pas même le grésillonnement de la sauterelle. On eût dit que la nature, elle aussi, avait oublié le peintre joyeux qui l'a si fidèlement reproduite.

De Perck au château de Rubens, il n'y a guère qu'une lieue. Ce voisinage exprime bien la ressemblance qui existe, quoiqu'on ne l'ait pas signalée, entre le talent du maître et celui de l'élève. On n'a pas vu, pour ainsi dire, les obligations de Teniers envers l'auteur de la *Descente de croix :* elles sont cependant très fortes. Pierre Paul devait exercer dans

toutes les directions une fertile influence : la lumière que répandait son génie, ne touchait pas un point sans y porter la vie et la chaleur. Ses kermesses, ses paysages, ses ébauches légères et harmonieuses inspirèrent David Teniers le jeune, lui fournirent les éléments de son style ; c'est à Rubens qu'il doit en particulier ses effets de couleur, la transparence de ses tons, la finesse de sa touche. Nous reviendrons sur ce fait, qu'on n'a pas mis en lumière : quand on l'a désigné comme élève de Rubens, on croit avoir tout dit, et l'on ne signale pas ses points de ressemblance avec son maître.

Teniers le vieux, père du célèbre artiste, avait lui-même, d'après l'opinion commune, formé son talent sous les yeux de Rubens. Mais avant de raconter sa vie et d'examiner ses tableaux, nous devons donner quelques détails sur sa famille.

En 1558, un nommé Julien Teniers, qui était originaire d'Ath, en Hainaut, où vivait son père Joachim, se fit recevoir bourgeois d'Anvers. Il exerçait la tranquille profession de mercier ; sa boutique, ayant pour enseigne : *Aux Armes de Cologne*, se trouvait située en face du cimetière Notre-Dame. Un jour, il y avait amené, avec un grand cortége de parents et d'amis, Françoise Francqz, qu'il venait d'épouser à la cathédrale ; elle lui donna plusieurs enfants, puis la mort la transporta de son humble demeure dans le champ du repos qu'elle voyait de ses fenêtres. Son mari ne se laissa point accabler par la douleur, puisqu'il choisit une seconde femme, Jeanne van Maelbeke. Il en eut même six enfants, parmi lesquels Julien, né en 1572, et David, né en 1582,

préférèrent la peinture au négoce. Leur père mourut le 4 mai 1585, d'après un acte authentique, l'inventaire des biens meubles trouvés dans son domicile. Dix ans après, Julien Teniers obtenait la maîtrise, et, l'année suivante, faisait inscrire sur les registres, comme son élève, David Teniers, alors âgé de quatorze ans; il recevait à la même date un autre disciple, Gaspard van Hoeck, dont l'apprentissage ne finit qu'en 1603. David Teniers le vieux fut donc instruit par son frère, circonstance qui a échappé à tous les archivistes, biographes et rédacteurs de catalogues. Il devint franc-maître en 1606. Le 12 octobre 1608, il épousa dans l'église Sainte-Walburge, à Anvers, Dympne Cornelissen de Wilde, ou simplement Dympne Hendrix, fille de Corneille Hendrix, surnommé *Platvoet*, c'est à dire pied-plat, sobriquet peu flatteur, qui ne l'empêcha point de devenir capitaine sur l'Escaut, puis amiral; sa femme s'appelait Philippine Dolyns, comme le prouve l'inscription funèbre du personnage, mort le 17 janvier 1600. Les témoins du jeune homme avaient été son frère, Julien Teniers le second, et un nommé Cabes. On ne sait point si ce mariage fut heureux, mais il fut certainement fécond, et, parmi beaucoup d'enfants, donna naissance à un grand homme, David Teniers le jeune.

Cornille de Bie, l'élégant tabellion, qui avait certainement connu le père, affirme à plusieurs reprises qu'il eut pour maître Pierre Paul Rubens. On lit effectivement dans le *Cabinet d'Or*, sous son image peinte par Van Mol et gravée par Leysebetten : « DAVID TENIERS SENIOR nacquit à Anvers, l'an

1582, où, ayant appris l'art de peinture soubs Pierre Paul Rubens et Adam Elzheimer, etc., devint maistre très excellent et renommé en toutes sortes de grandes et petites figures et paysages, et mourut l'an 1649. » L'article joint au portrait commence de cette manière : « David Teniers fut le disciple du noble et habile Pierre Paul Rubens ; ayant fait ensuite le voyage d'Italie, le jeune artiste demeura dix années avec Adam de Francfort, nommé Elzheimer. Ce fut un grand avantage pour lui d'avoir des maîtres si fameux, qui dirigèrent sa main et lui montrèrent le sentier par lequel il atteignit la perfection de la peinture, devint capable d'exécuter ses attrayantes images, étant soutenu par un enseignement habile, ferme, sûr et judicieux, qu'il a transmis à son fils David Teniers, peintre éminent aussi. » Après avoir discouru en vile prose, Cornille de Bie râcle sa guitare et fredonne des vers, où il répète en d'autres termes ce qu'il vient de déclarer : « Dans un seul de ses tableaux, on trouve réunis partout la manière précise d'Adam Elzheimer et la libre facture de Rubens. » Il n'y a guère moyen d'être plus net et plus affirmatif. Notons en passant que Cornille de Bie, fils du peintre Adrien de Bie, avait souvent recours, selon toute apparencet, à la mémoire de son père, qui vivait encore à l'époque où il écrivait son livre.

Le grand maître anversois cependant ne revint d'Italie qu'au mois de janvier 1609. Teniers avait alors vingt-six ans passés : il devait connaître à fond les secrets ordinaires de la peinture, et le fameux coloriste ne put lui enseigner que les grands effets, les délicatesses suprêmes, qui ouvrent aux

débutants le véritable domaine de l'art, le reste n'étant guère qu'un noviciat industriel. Quand David posséda bien la magique formule, qui permet d'évoquer sur la toile les figures les plus charmantes comme les plus terribles, on sait déjà qu'il partit pour l'Italie, cette école où Rubens lui-même avait étudié pendant huit ans, et devint le famulus du patient et malheureux Elzheimer. Dans la ville des Papes, il s'amusait à contrefaire le style des autres artistes, morts ou vivants. Lorsqu'il fut revenu sur les bords de l'Escaut, il traça encore plusieurs grandes pages; mais bientôt les influences locales l'emportèrent; se restreignant aux procédés de son second maître, il n'exécuta que des morceaux de chevalet, ne peignit que des scènes flamandes, intérieurs de tabagies, fêtes de village, coins du feu, laboratoires d'alchimistes. Que sont devenues ses nombreuses toiles? Au siècle dernier, on en voyait une à Paris, dans le cabinet de M. de Gaignat, qui représentait une noce en plein air et était regardée comme le chef-d'œuvre de l'auteur. On serait maintenant bien embarrassé pour dire où elle se trouve. Peut-être moisit-elle au fond de quelque vieille demeure, dans un ténébreux corridor : depuis soixante ans, les révolutions, les guerres, les jeux de la fortune ont rendu le sort des œuvres d'art aussi précaire, aussi variable que celui des hommes. Les vainqueurs ont dépouillé les églises et les palais, transporté du midi au septentrion, du nord au sud, des galeries fameuses, dispersé maintes collections particulières. Les tableaux sont devenus errants et fugitifs, comme les malheureux, qui, la tête baissée,

le cœur gros de larmes, cheminaient tristement sur les routes de l'exil.

Les musées de Vienne, Lille, Dresde, Saint-Pétersbourg et Madrid possèdent plusieurs tableaux de David Teniers le père, que nul auteur jusqu'à présent ne s'est donné la peine d'étudier, en sorte que l'on cherche inutilement dans tous les livres à se renseigner sur le caractère et la valeur de ces toiles, sur les obligations du fils envers son premier guide. C'était cependant un problème curieux à élucider.

Trois morceaux de Teniers le vieux, conservés à Dresde, signalent son point de départ : ils nous montrent l'artiste dominé encore par les influences du seizième siècle. Ce sont trois paysages que l'on prendrait pour des œuvres de Paul Bril (1). La couleur en est fine, lustrée comme de l'émail, signes distinctifs du vieux procédé brugeois; mais le travail plus hardi, la touche plus légère annoncent la métamorphose qui s'accomplit. Un de ces panneaux (2), car ils sont peints sur bois, rappelle entièrement les vues agrestes de Vinckenboons et de Paul Bril : on pourrait même le classer parmi leurs meilleurs ouvrages. Il est signé : *D. Teniers f.* Un fleuve argenté par la lumière y serpente au milieu de la campagne. A droite, des éminences irrégulièrement boisées, qui dominent une ferme; à gauche, des bouquets de grands arbres, deux pâtres surveillant des vaches et des moutons. Au loin, une perspective accidentée, des collines bleues qui ferment

(1) Nos 909, 910 et 911.
(2) No 909.

l'horizon, un joli ciel transparent, où planent des oiseaux. Ces objets variés forment un heureux ensemble. Les personnages, les animaux et les accessoires ont tout à fait le caractère de ceux qu'on trouve sur les toiles de David Teniers le jeune.

Une autre composition du même musée atteste l'influence de Rubens (1), fait particulièrement songer à un tableau du Louvre, la *Fuite en Égypte*. C'est la même pâte de couleur et la même manière de l'employer. Au premier plan se dresse un arbre, des paysans et des bestiaux sont réunis autour d'un feu de branches; au second plan montent des collines, où un vieux manoir, isolé sur un plateau, affile ses tourelles; au pied des collines un étang déploie la nappe irrégulière, dans laquelle se mire la lune. C'est un motif analogue à celui de Rubens que nous indiquions tout à l'heure, en sorte que la facture et le sujet relèvent également de Pierre Paul.

Les autres tableaux de la galerie saxonne jettent la critique dans de singulières perplexités. On n'y observe plus la méthode du seizième siècle, ni l'action de Rubens. Ils sont tellement analogues aux peintures de David Teniers, le fils, qu'on les croirait de sa main. Un de ces panneaux représente une kermesse, où un lourd ménétrier joue du violon et fait danser les paysans. Des nues orageuses, qui s'éloignent comme pour ne point troubler la fête, produisent dans le ciel un effet superbe (2). L'exécution est ferme, vive et légère. Entre cette belle page et

(1) N° 907. Signé : *D. Teniers f.*

(2) N° 908.

les tableaux de David Teniers le jeune, où est la différence?

L'autre kermesse embarrasse encore plus (1). La rivière avec le poteau planté sur le bord, le grand arbre sous lequel un musicien rustique fait nasiller sa vielle, deux hommes qui causent et un homme couché qui dort, le couple de danseurs, les individus assis autour d'une table, l'auberge avec son ample bannière, avec sa cheminée qui fume, tout cela rappelle à s'y méprendre David Teniers le jeune, et le panneau serait même un de ses bons ouvrages. Dans la dernière de ces productions énigmatiques, une *Blanchisserie* (2), j'ai cru reconnaître le modèle d'un tableau gravé parmi les compositions du fils. Les personnages d'ailleurs ont le même type. Ce sont des courtauds joufflus, des Brabançons, avec de grosses têtes et de grands yeux.

Une kermesse villageoise, que le catalogue attribue au jeune Teniers, est peinte dans le même style et dans le même ton que la première fête rustique dont nous avons parlé (3).

Comment distinguer en conséquence les travaux du père et du fils ? Question presque impossible à résoudre, car ils signaient de la même manière. Je la soulève d'ailleurs pour la première fois, et l'on n'a pas encore réuni les éléments qui permettraient d'éclaircir le problème. Le renseignement le plus instructif, le plus péremptoire serait un nombre suf-

(1) N° 918. Signé : *D. Teniers f.*
(2) N° 912. Signé comme le précédent.
(3) N° 915.

tisant de tableaux datés d'une époque antérieure aux débuts du second Teniers. Reste à savoir s'il en existe. Pour ma part, je n'en connais pas un seul.

Les deux tableaux du musée de Lille, que l'on croit exécutés par le père, indiquent une nouvelle similitude entre lui et son fils. Ils représentent une scène de magie et un épisode du sabbat, motifs souvent reproduits dans l'œuvre de son héritier. Sur l'un on voit deux femmes assises devant une table, où sont éparpillés des livres, une tête de mort, des instruments cabalistiques ; chacune tient un volume, mais n'y fixe pas ses regards, un spectacle curieux détournant leur attention : une jeune sorcière, à cheval sur un balai, va monter par la cheminée. L'autre composition traite un motif plus original. Au fond d'une grotte, un vaste feu illumine une cohue de démons, de bêtes fantastiques, évoqués par un magicien ; le pauvre nécroman ne présumait pas si bien réussir, car il est frappé de terreur en voyant les monstres sortis de l'abîme. Son visage et son attitude expriment très bien son épouvante ; son type, une longue et osseuse figure de visionnaire, a été habilement choisi. Devant l'odieuse légion, il recule, il veut fuir. Mais un diable, qui lui a jeté une corde autour des reins, le force à rester malgré lui, pour jouir de son succès.

David Teniers le père a-t-il réellement exécuté les deux morceaux de Lille? Son fils alors n'a fait que marcher sur ses traces et améliorer son style : c'est la même manière de composer et de peindre, c'est le même genre de coloris ; seulement l'exécution est plus rude, la couleur est moins fine. Les

deux vieilles femmes du premier panneau sont très grossièrement peintes; ignobles et mal brossés, les diables n'inspirent qu'un sentiment de répugnance.

Le musée de Vienne possède de David Teniers, le père, six tableaux, dont quatre forment une série, portent le nom du maître et la date de 1638. D'après ces morceaux, M. Betty Paoli juge sévèrement l'artiste. « On ne dirait pas, à son dessin généralement dur, à sa couleur sèche, qu'il étudia longtemps à Rome sous la direction d'Elzheimer. Les panneaux de Vienne, qui sont tous des paysages, les uns ornés de sujets bibliques, les autres de figures mythologiques, n'éveilleraient pas l'attention et ne seraient point mentionnés par la critique, si la gloire du jeune Teniers ne se reflétait sur le maître. »

En attendant qu'on puisse indiquer avec plus de précision les morceaux qui appartiennent au vieux peintre, mentionnons trois tableaux du musée de l'Ermitage. L'un d'eux a un intérêt biographique de premier ordre et pourrait peut-être servir de type. C'est le portrait du coloriste peint par lui-même. Vêtu de noir et assis dans son atelier, devant son chevalet, il regarde le spectateur. Au fond de la pièce travaille un de ses élèves, assis comme le maître devant son chevalet. Il y a beaucoup d'expression sur les deux figures; mais la couleur a un ton brun, qui est désagréable et un peu lourd. Les deux autres morceaux représentent des sites champêtres, étoffés de quelques personnages : il y règne aussi un ton lourd, et le manque de finesse dans le travail donne à l'ensemble un aspect décoratif. On cherche en vain la facture légère, les tons dorés ou

argentés que David Teniers le jeune a rendus célèbres. Le père travaillant beaucoup, pour nourrir une nombreuse famille (1), a dû souvent négliger son exécution, brosser à la hâte des tableaux inférieurs.

Il a gravé à l'eau-forte un certain nombre de planches, mais comme son fils en a gravé aussi et que tous deux ont fait usage du même monogramme, on ne peut les distinguer les unes des autres, ni les répartir. Ce n'est pas un grand malheur, au surplus : ces estampes sont toutes médiocres, pour ne pas dire nulles. Elles ne fourniraient aucun indice sur le talent que le vieux Teniers devait posséder comme peintre (2). Il mourut en 1649, laissant deux fils, David et Abraham, et ne se doutant pas que l'œuvre de sa vie serait presque entièrement détruite par le temps et les spéculateurs, comme les derniers feuillages de l'automne par les premières gelées d'hiver.

Son portrait annonce de la finesse et de la décision; les tempes creuses trahissent le manque de sentiment idéal. C'était du reste un homme maigre, avec un nez aquilin, de grands yeux bienveillants et expressifs, une abondante chevelure bouclée, de belles

(1) « Hunc, quantumque bonus fuerit, et penicillo suo ad numerosam familiam alendam honeste sufficeret, arte tamen et fortuna multum superavit synonymus filius. PAPEBROCHIUS, *Annales Antwerpienses*, tome V, page 37.

(2) Dans le tome III du *Catalogue raisonné des Estampes*, de M. Winckler, par Huber et J. G. Stimmel, les gravures des deux maîtres se trouvent divisées conformément à l'opinion de M. Winckler lui-même. A la vente du comte de Fries, une collection de 51 planches faites par les Teniers, fut vendue 122 florins. IMMERZEEL.

moustaches et une barbe peu touffue, encadrant un long visage aux pommettes saillantes.

David Teniers le jeune naquit à Anvers, en 1610, et fut baptisé à l'église Saint-Jacques, le 15 décembre de la même année. Il eut pour parrain son oncle Julien Teniers, et pour marraine demoiselle Marie Janssens (1). Son père lui enseigna les éléments de la peinture. Ce fut pour lui un avantage que cette précoce étude : le travail du pinceau lui devint si familier que plus tard il le mania, pour ainsi dire, par instinct. Nul doute que cela n'ait contribué à lui rendre la main prompte et légère. Rubens acheva de former son talent. Il existe de lui plusieurs morceaux qui attestent une imitation évidente des productions religieuses et historiques de Pierre Paul. Telle est une Sainte Famille que possède la galerie de Schleisshem : elle manque toutefois de sérieux et d'élévation, le génie du peintre ne s'accommodant guère de pareilles données. Une suite d'images, qui retracent la vie de la mère du Christ et sont appendues contre les murailles du même château, rappellent aussi la manière de Rubens, mais déplaisent par leur expression maussade et pénible. On voit encore à Vienne, dans la galerie impériale, quelques épiso-

(1) Voici son acte de baptême, comme il se trouve encore sur les registres de l'église :

ACTE DE BAPTÊME.

15 décembre 1610.	Mesters David Tenier Juffrou Dimpna Cornelis de Wilde	DAVID	Sr Juliaen Thesnier Iffrou Maria Janssens.

des religieux, si vulgairement traités que les personnages semblent sortir du cabaret (1).

« Lorsqu'il a voulu peindre l'histoire, dit l'abbé Dubos, il est demeuré au dessous du médiocre. On reconnaît d'abord les pastiches qu'il a faits en très grand nombre, à la bassesse comme à la stupidité des airs de tête des principaux personnages. On voit à Bruxelles, dans la galerie du prince de la Tour, de grands tableaux d'histoire, faits pour servir de cartons à une tenture de tapisserie, qui représente l'histoire des Turriani de Lombardie, dont descend la maison de la Tour-Taxis. Les premiers tableaux sont de Teniers, qui fit achever les autres par son fils. Rien n'est plus médiocre pour la composition et l'expression (2). »

Je dois dire néanmoins que j'ai vu à Anvers, chez M. Wuyts, une toile qui ne mérite pas un jugement aussi sévère. Elle représente Persée et Andromède. L'aimable fille est, selon l'usage, attachée toute nue au bord des flots. Le peintre a su lui donner des formes charmantes et les revêtir de la plus agréable couleur. Persée, muni de talonnières et portant un casque garni d'ailerons, plane au dessus du monstre qu'il va tuer. On conçoit très bien qu'il désire sauver la jeune victime, dont rien ne lui cache les gracieux contours et l'attrayante carnation. La profondeur des ombres, sur lesquelles se dessine moelleusement

(1) Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei*, tome II, page 191.

(2) *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, tome II, page 74.

son beau corps, annonce la touche d'un maître. Le rocher, les arbres qui le surmontent, la mer et le ciel sont exécutés d'une main légère et se distinguent par une grande vérité. On lit d'ailleurs sur le tableau la signature du maître, que les spéculateurs n'auraient point apposée à une œuvre si différente de ses travaux habituels.

Toute réflexion faite, les jugements de Kugler et de l'abbé Dubos me semblent d'une exagération qui avoisine l'erreur. *Achille reconnu par Ulysse*, tableau que possédait autrefois le comte de Choiseul et que Lebas a gravé, est certainement une œuvre du meilleur goût. On ne saurait voir de plus charmantes créatures que la princesse Deïdamie et les femmes qui l'entourent. Leurs types, les proportions de leurs corps, leurs attitudes, leurs belles draperies ne laissent rien à désirer. Il y a dans le jeune héros un mélange de grâce féminine et de virilité naissante, qui est fort bien rendu. Un superbe portique se dresse derrière les personnages, un beau jardin forme la perspective. C'est la manière de Rubens, mais devenue plus élégante et illuminée d'un reflet poétique. David a encore imité heureusement son chef d'atelier dans le Saint Georges vainqueur du dragon, qui appartenait jadis au prince Charles de Lorraine, et dans son morceau représentant Latone vengée. La mère et les enfants prouvent que Teniers aurait fait de la grande peinture, s'il l'avait voulu.

Suivant Rubens d'un pas ferme, quand il abordait les hautes régions de l'art, Teniers devait s'approprier encore mieux ses ressources, quand il exécutait des tableaux de genre. Les kermesses, les paysages,

les esquisses de Pierre Paul lui ont servi de modèles. Ce sont les mêmes tons, les mêmes finesses de pinceau, la même légèreté de touche. Certaines ébauches, que le fameux Anversois traçait d'une main impatiente, nous étonnent par les délicatesses du coloris. A peine effleurait-il la toile : caprices, rêves de son imagination qu'il désirait fixer, il ne voulait pas s'en occuper plus longtemps que ne le méritent des fantaisies. Son prodigieux talent s'y révèle néanmoins : peu d'artistes seraient capables de déployer à nos yeux ces vapeurs d'or, ces brumes splendides où se réfléchissent toutes les nuances de l'automne. Eh bien, elles ont excité la convoitise de David ; il ne s'est pas donné de repos qu'il n'eût dérobé le secret de son maître, rendu sa couleur transparente et en quelque sorte fluide. On croirait voir tantôt la brillante atmosphère du soir, après le coucher du soleil, et tantôt le brouillard nocturne qu'argente l'astre au fond pâle.

Deux tableaux qui ornent le Louvre constatent la similitude parfaite des œuvres de Teniers et des petits morceaux, des paysages de Rubens. L'un figure une campagne éclairée par la lumière du matin. Voyez, le soleil monte au dessus d'une ville lointaine et fait sortir de la rivière ces blanches vapeurs que le vent roule et emporte. Le disque étincelant est lui-même à demi voilé par le brouillard. Un moulin, sur la droite, reçoit les faibles rayons des premières heures; sur la gauche, des arbres différents dressent leurs rameaux presque dépouillés ; l'automne a déjà roussi le feuillage de la plupart, mais d'autres ont conservé leurs teintes vertes, comme une âme forte qui garde

ses convictions et ses espérances dans l'atmosphère glaciale du malheur. Des hommes et des femmes viennent d'y tendre ce grand filet où se prendront les oiseaux, et couchés sur l'herbe humide, guettent le piége qui doit leur fournir une proie. Le roux, le jaune et le bleu fade ont seuls concouru à former cet harmonieux tableau. La couleur en est légère, facile; on croirait qu'elle flotte sur la toile plutôt qu'elle n'y adhère. L'honneur de l'avoir composé revient au chef de l'école anversoise.

L'autre morceau représente une auberge rustique, en pleine campagne. Le soleil, que masque un petit nuage, laisse échapper par dessous des rayons d'or, qui éclairent à droite une colline surmontée d'un château gothique et, plus bas, une rivière où des pêcheurs sont occupés à lever leurs filets. Remarquez que l'astre se balance au dessus d'une ville lointaine et que les feuillages ont la douce et triste couleur de l'automne. La lumière oblique, moelleuse et bistrée donne au paysage une expression mélancolique. Les buveurs attablés devant le cabaret, sur des tonneaux et des siéges agrestes, ne s'en préoccupent guère. Ce qui les intéresse, c'est l'hôte, qui, debout devant eux, fait leur compte, un morceau de craie à la main. Le vent froid du soir chasse la fumée de l'auberge, comme le temps emporte les jours de l'homme : l'heure est venue de se retirer. Les chaudrons, les vases de terre et de cuivre, jetés pêle-mêle sur le sol, vont aller reprendre leur place sur l'étagère. Le roux, le jaune et le bleu fade sont les seules couleurs employées dans ce tableau. Le travail en est léger, facile, l'ensemble harmonieux. On y reconnaît à la

fois la touche délicate de David Teniers le jeune et ses obligations manifestes envers Rubens.

Aussi ce dernier aimait-il beaucoup la manière de son élève, comme on aime à retrouver son propre type sur le visage de ses enfants. Les ennemis de Teniers ayant répandu partout le bruit que ses ouvrages ne dureraient point, parce qu'ils ne se composaient guère que d'un lavis à l'huile coloriée, l'artiste inquiet voulut les réduire au silence. Il mit donc plusieurs couches de peinture l'une sur l'autre. Mais sa couleur ainsi tourmentée ne fut plus ni si chaude ni si légère : ses tableaux devinrent gris, quelquefois rougeâtres, et perdirent une grande partie de leur charme. Rubens, que l'on avait taquiné en lui adressant la même critique, ramena David à sa première méthode. Il lui conseilla d'empâter ses clairs autant qu'il le jugerait convenable, mais de laisser toujours l'impression transparaître dans ses ombres, la couleur habituelle de cette impression n'ayant pas été choisie sans but (1).

Un autre grand homme devait influer vivement sur lui : Adrien Brauwer lui montra l'art d'animer les fêtes de village et les scènes de cabaret. David

(1) Après la mort de Rubens, on trouva dans sa maison une *Fête villageoise*, qui devint plus tard la propriété de M. Schamps, à Gand. On l'aurait prise pour un tableau de Teniers. Descamps se laissa tromper par cette ressemblance. « Rubens, dit-il, s'y est si bien caché sous le masque de Teniers que les plus habiles ont cru Teniers auteur de cet excellent morceau. » (Tome I, page 314.) Pierre Paul n'avait pas grand'peine à imiter une manière qui lui appartenait, si même il avait voulu imiter son élève ; car le tableau pouvait être, au contraire, de ceux que David choisit pour modèles.

reçut du peintre aviné des leçons personnelles, comme de Rubens, et la manière dont ils furent mis en rapport est des plus curieuses.

Poursuivi sans relâche par ses créanciers, Adrien Brauwer résolut d'abandonner la ville d'Amsterdam, où les marchands avaient l'inconvenance de vouloir lui faire payer ce qu'il achetait. Anvers lui sembla le lieu de refuge le plus convenable pour un artiste, et il se mit en chemin sans avoir de passeport. Il ne savait même point que la guerre, déclarée de nouveau entre la Belgique et la Hollande, faisait mourir dans une lutte fratricide les enfants d'un même sol, qui auraient dû se liguer contre l'Espagne. Brauwer se présente aux portes de la ville : on lui demande ses papiers. Des papiers! il n'en a pas plus que d'argent. Le poste l'arrête comme un espion et le mène à la citadelle, où on l'enferme.

Il y aurait peut-être fait un long séjour, si un heureux hasard ne l'avait tiré d'affaire. En même temps que lui s'y trouvait prisonnier le duc d'Aremberg; les historiens ne nous disent pas pourquoi, mais c'était probablement par suite de la conspiration que les nobles belges avaient formée, dans le but d'affranchir leur pays et de le réunir à la Hollande. L'Espagne affaiblie n'osa point les frapper, et l'archiduchesse Isabelle se contenta d'insignifiantes punitions. Quoi qu'il en soit, on permettait au duc de se promener dans l'enceinte de la forteresse, accompagné de deux soldats qui le surveillaient. Peu d'individus obtenaient cette faveur, car les Espagnols voulaient tenir secret le plan de la citadelle, dont l'habile structure les rendait très fiers. Or, un jour

que le noble captif suivait un chemin de ronde, il passa devant la prison d'Adrien. L'artiste, croyant voir le gouverneur du château, le pria de lui rendre la liberté.

— Je ne suis pas un espion, dit-il, mais un peintre, et j'en fournirai la preuve quand on voudra, pourvu que l'on m'apporte un pinceau, des couleurs et une toile.

Le prince lui répliqua doucement qu'il ne pouvait lui faire ouvrir les portes de son cachot, attendu qu'il n'était pas le gouverneur, mais qu'il allait lui procurer les instruments dont il avait besoin pour se disculper.

Il lui tint parole et envoya, le jour même, un soldat chez Rubens lui demander les objets requis. Le grand homme les donna, sans se douter qu'Adrien Brauwer, cet éminent coloriste, se trouvait si près de lui. Le duc fit joindre à l'attirail des viandes et du vin, pour améliorer l'ordinaire du captif. Je vous laisse à penser comment le gaillard fêta ces provisions! Tandis qu'il savourait le liquide précieux, dont la chaleur intime remplace pour les peuples du Nord la chaleur absente du soleil, des Espagnols vinrent se placer juste en face de ses barreaux, puis se mirent à jouer aux cartes et aux dés. Les uns suivaient d'un œil ardent les cubes d'ivoire, comme s'ils espéraient influer sur les chances par leurs regards avides; les autres serraient autour de leurs cartes souillées des doigts osseux, qui ne rappelaient pas mal les griffes d'un milan. Un vieux soldat, maigre comme la famine et accroupi sur ses talons, s'occupait d'une manière toute différente : les yeux lui sortaient de la

tête et on voyait dans sa bouche trois ou quatre chicots verdâtres, souvenir d'un temps plus heureux. Les costumes pittoresques, les larges feutres, les rapières pendues à des baudriers achevaient le tableau. C'était une bonne fortune pour Adrien Brauwer : il se hâta de transporter les personnages sur sa toile, avec son talent de coloriste et sa verve ordinaire. Le vieux spectateur était surtout admirablement reproduit. Le duc d'Aremberg s'en amusa beaucoup et envoya chercher Rubens, pour savoir ce qu'il penserait de l'œuvre.

— Voyons un peu, dit le dernier en arrivant, ce qu'a fait votre artiste : je crains bien que mes couleurs n'aient servi qu'à tracer un barbouillage.

Le duc d'Aremberg lui montra le morceau, et Rubens se mit à rire, puis devint sérieux et considéra très attentivement la peinture.

— Aussi vrai que je me nomme Pierre Paul, s'écria-t-il enfin, c'est Brauwer qui a exécuté cela!

— Vous plaisantez, reprit le duc. Je ne puis croire que vous trouviez cette toile si belle. Pour parler d'une manière positive, combien l'estimez-vous ?

— J'en donnerais sans balancer trois cents rixdales.

— Eh bien, vous ne l'auriez pas pour mille : elle ornera ma collection et me rappellera cette curieuse aventure.

Il conserva en effet le tableau, qui resta pendant plusieurs générations dans sa famille.

Rubens alla trouver le gouverneur, et lui demanda la liberté d'Adrien Brauwer. Il lui en fit de tels éloges, que le commandant se laissa fléchir. L'artiste

fut appelé à subir un interrogatoire et un examen préalables. Il reconnut volontiers qu'il avait commis une faute, en essayant de pénétrer dans la ville sans papiers; mais il promit d'être plus sage à l'avenir, et comme Rubens se portait son garant, on lui ouvrit les guichets de la citadelle. Pierre Paul voulut l'emmener chez lui; Brauwer le quitta en route, et, prenant place au fond d'un cabaret, célébra joyeusement sa délivrance.

Rubens lui offrit néanmoins l'hospitalité, car il espérait changer ses mauvaises mœurs, le dégoûter des plaisirs bruyants qu'il partageait avec la populace. Brauwer vint donc habiter son magnifique hôtel. Pierre Paul lui donna du linge, lui commanda des vêtements et l'installa dans une chambre somptueuse. Il voulut d'ailleurs que le peintre débauché n'eût pas d'autre table que la sienne. Pour qu'il ne manquât point d'ouvrage, il lui acheta presque tous ses tableaux. Il n'en laissa pas moins de dix-sept à sa veuve et à ses enfants.

Teniers le jeune, qui fréquentait la maison de Rubens, se lia tout naturellement avec son hôte, dont le talent ne pouvait manquer de lui plaire. Nous n'avons point de détails sur leurs relations, mais il est probable que le maître emmena souvent l'élève au cabaret, pour lui faire étudier d'après nature les têtes enluminées, les regards flottants, les gauches attitudes et les combats opiniâtres des buveurs.

Cependant la régularité, les nobles façons qui régnaient dans l'hôtel de son protecteur, ne convenaient pas à l'artiste bohémien. Il s'ennuyait au

milieu de cette demeure élégante. La fumée de la tabagie, le choc des verres, les luttes des ivrognes et les amours faciles, voilà ce qui lui plaisait. Il finit par mettre son costume de velours au mont-de-piété pour satisfaire ses goûts dissolus. Madame Rubens n'était guère flattée d'avoir dans sa maison un pareil commensal. Elle s'en plaignit. Brauwer remarqua de la froideur sur les visages : il prit la clef des champs. « L'ordre sévère établi chez Rubens, disait-il, lui rendait son hospitalité si désagréable, qu'il aurait mieux aimé vivre dans la citadelle. »

Nous ne le suivrons point au milieu de ses pérégrinations et de ses aventures. L'amour de la débauche le conduisit à Paris, où il se plongea si avant dans le bourbier qu'il en sortit à moitié mort. Il regagna précipitamment la ville d'Anvers. Mais il emportait avec lui le châtiment de sa dépravation, ou de sa faiblesse, si l'on veut employer un mot moins rude. Dès son arrivée, il fut contraint de se mettre au lit, dans une obscure auberge : deux jours après, il avait cessé de vivre. Une simple fosse engloutit ses restes, que l'on ne distingua par aucun signe commémoratif. Instruit de sa fin malheureuse, un élève de Rubens alla conter cette triste nouvelle au grand homme. Houbraken rapporte qu'elle lui causa une vive émotion, et que ses yeux se remplirent de larmes. Il ordonna aussitôt d'exhumer le peintre, lui acheta un cercueil, et, pour proportionner ses honneurs funèbres à son talent, le conduisit en grande pompe dans l'église des Carmélites, où on l'enterra. On dit que Rubens voulait lui élever un tombeau, qu'il en avait tracé le modèle; mais la mort, qui le frappa lui-

même bientôt après, ne lui permit pas d'accomplir cet honorable dessein (1).

David Teniers avait été reçu membre de la confrérie de Saint-Luc, comme fils de maître, en l'année 1632-1633. Le public ne lui témoigna d'abord aucune faveur, surtout à Anvers; il était obligé d'aller vendre ses toiles à Bruxelles, où on les dédaignait un peu moins. Ce pénible début s'explique facilement. L'école si dramatique de Rubens, qui était dans toute sa force et communiquait ses tendances même à ses antagonistes, avait habitué aux grands effets de la peinture, aux actions violentes et aux personnages de formes athlétiques. Les compositions de Teniers, simples et tranquilles, la douce harmonie de sa couleur, son exécution modeste, ses bons-hommes trapus, son impartiale reproduction de la nature, devaient le faire regarder comme un peintre timide et froid. Ceux dont le genre se rapprochait du sien, Jacques van Artois et Daniel van Heil, avaient quelque chose de plus vif, de plus brillant, et frappaient davantage les spectateurs. Le premier l'éclipse encore par son charme poétique; le second représentait des incendies, des orages, des catastrophes qui saisissaient l'imagination; la *Prise de Troie* et la *Ruine de Sodome* étaient deux de ses meilleurs tableaux (2). Les sujets de Teniers ne pouvaient exciter aussi vivement l'intérêt. Il eut donc de la peine

(1) Tous deux moururent en 1640; Brauwer n'avait que trente-deux ans. — Houbraken, tome II, page 328 et suivantes; Campo Weyerman, tome II, page 70 et suivantes.

(2) Descamps, avec sa légèreté habituelle, commet ici une méprise

à faire apprécier son mérite : la plupart des biographes disent même que l'archiduc Léopold le tira seul de l'obscurité. Ils ignorent sans doute que le prince arriva en 1647 dans les Pays-Bas catholiques, dont il venait d'être nommé gouverneur. Selon toute vraisemblance, sa première occupation ne fut point de chercher les talents méconnus. Il avait amené avec lui une bande de Croates aux manteaux rouges, qui, soutenus par des troupes lorraines, wallonnes et brandebourgeoises, devaient repousser les bataillons français et accabler la Hollande, espoir que l'événement ne justifia pas. Or, en 1647, Teniers avait trente-sept ans accomplis, et pour peu que l'illustre personnage eût tardé à comprendre sa valeur, il ne serait pas sorti de l'ombre avant trente-neuf ou quarante ans. Je doute qu'une si longue erreur ait pu avoir lieu chez un peuple d'artistes, où ceux qui n'exécutent pas jugent très bien les productions des autres ; où j'ai vu des enfants de douze ans s'extasier devant des morceaux d'élite, pendant que leur figure exprimait toute la vivacité de leur plaisir.

Bien avant cette époque, d'ailleurs, Teniers épousa Anne Brueghel, fille de Brueghel de Velours, et pupille de Rubens, qui leur servit de témoin. Pierre Paul aurait-il uni la fille d'un homme célèbre avec un peintre sans renom, soupçonné par suite de n'avoir aucun talent? Anne Brueghel devait le jour à la seconde femme de son père, Catherine van Marien-

singulière. Il place, parmi les heureux compétiteurs de David, Gilles van Tilborgh, né à Bruxelles en 1625, mort en 1678 et qui fut élève de Teniers lui-même.

borgh et avait reçu le baptême le 4 octobre 1620. Le mariage fut célébré le 22 juillet 1637; trois témoins assistèrent les jeunes époux, Rubens, que nous avons déjà nommé, David Teniers l'ancien, et Paul van Halmale, gentilhomme qui avait tenu la mariée sur les fonts (1). Anne n'avait donc pas tout à fait dix-sept ans, lorsqu'elle devint la femme du grand peintre (2).

Teniers habitait à Anvers, Longue rue Neuve, la maison de la *Sirène* (en flamand *Meerminne*), c'est à dire pourvue d'une enseigne, comme les boutiques de nos jours, vieil usage néerlandais bien conforme au génie d'un peuple d'artistes. Le nom d'une rue, cela s'oublie; le numéro d'une habitation, encore plus facilement; mais un emblème sculpté ou peint, qui frappe l'imagination, reste dans la mémoire. Presque toutes les demeures bourgeoises avaient donc, aux Pays-Bas, un titre et un symbole. La maison de la Sirène abrita successivement trois artistes renommés, pendant les seizième et dix-septième siècles : elle eut d'abord pour propriétaire

(1) La note relative à ce mariage, que l'on trouve sur les registres de la paroisse Saint-Jacques, est ainsi conçue :

ACTE DE MARIAGE.

David Tenier
Anna Brueghel
solemnisatum 22 julii 1637, coram Davide Teniers et
d^{o}. Paulo Halmale et d^{o}. Petro Paulo Rubens.

(2) Les parents avaient eu, le 3 mai 1609, une petite fille nommée Anne; comme elle mourut en bas âge, on donna le même nom, suivant un usage flamand, à la première fille qui lui succéda.

Jean Brueghel de Velours, qui la transmit à son gendre David Teniers le second, lequel la céda plus tard à Jean Érasme Quellin (1).

En 1643, le peintre des kermesses exécuta un morceau que l'on range parmi ses œuvres capitales. Il représente l'hôtel de ville d'Anvers et la grande place, où les *serments* et corporations défilent, dans leur costume de cérémonie, au milieu d'une foule curieuse : tous les membres des ghildes étaient, suivant la tradition, peints d'après nature. On distingue spécialement la confrérie de l'Arbalète, pour laquelle fut coloriée cette toile. - Quarante-cinq personnages, en figurines de huit à dix pouces, sont réunis au premier plan; tous sont terminés avec le soin le plus minutieux et dans un style qui, sans s'éloigner du naturel, s'éloigne au moins du grotesque. L'arrangement en perspective est merveilleux, comme le *rendu* de tous les détails. L'air circule parmi ces groupes animés, où l'on croit surprendre le mouvement et la vie (2). - Ce n'est pas le plus beau tableau de Teniers, comme l'affirme Descamps, mais c'est une de ses meilleures pages.

Le Serment de l'Arbalète vendit ce chef-d'œuvre en 1750, avec un tableau de Rubens ayant pour sujet Mars et Vénus, à condition que l'acheteur livrerait aux confrères une copie du dernier travail. Gérard Hoet en devint acquéreur, moyennant cinq

(1) Habitée maintenant par M. Van der Schrieck, elle porte le nº 107.

(2) VIARDOT, *les Musées d'Allemagne et de Russie*, page 443.

mille florins, et chargea le Hollandais Schouman de reproduire la composition mythologique. Ce peintre s'en acquitta très habilement, et son imitation fut placée au même endroit que l'original, sur la cheminée de la pièce où se réunissait la ghilde. Une copie du tableau de Teniers ornait également cette chambre. Pour la toile primitive, elle passa dans le cabinet du landgrave de Hesse, puis, de possesseur en possesseur, finit par décorer la Malmaison, d'où elle a été transférée à Saint-Pétersbourg : on la voit maintenant au palais de l'Ermitage.

Le beau *Fumeur* du Louvre porte aussi la date de 1643; l'*Enfant prodigue*, celle de 1644 : nul doute que ces œuvres éminentes ne contribuèrent, pour une grande part, à faire élire Teniers le jeune doyen de l'académie d'Anvers en 1644 et 1645, preuve manifeste que l'on comprenait déjà son importance. Il semble avoir été, dès cette époque, dans toute la force de son talent. *Saint Pierre reniant le Christ*, que possède le Louvre, fut exécuté en 1646. Chose non moins grave! nous avons vu que Teniers avait excité la jalousie avant la mort de Rubens, c'est à dire avant sa trentième année. Or, fait-on naître l'envie, quand on n'obtient pas de succès? Notez aussi que les grands seigneurs s'éprennent rarement d'un mérite tout à fait obscur : ils veulent pouvoir se glorifier immédiatement de leur choix. Léopold Guillaume fut très utile au disciple de Rubens, je ne veux pas le nier, mais il ne descendit point vers lui comme un dieu, pour l'environner subitement de lumière. On doit néanmoins reconnaître qu'il se montra fort généreux à

son égard. L'ayant une fois adopté, il ne lui ménagea point les marques de faveur : il le nomma son chambellan et son peintre officiel, lui donna son portrait dans un médaillon suspendu à une chaîne d'or, et lui confia le soin de sa galerie particulière, où abondaient les œuvres italiennes. David y étudia la manière des grands artistes méridionaux; pour mieux s'approprier leurs ressources, il copia leurs toiles, puis se donna l'innocent plaisir de contrefaire leur style. Quelques historiens, Campo Weyerman à leur tête, se récrient sur la fidélité de ses pastiches. Ils disent que les auteurs même auraient malaisément distingué les originaux des reproductions ou des imitations. D'autres affirment que la touche seule, indépendamment des expressions, suffirait pour trahir la supercherie. Les copies réduites servirent à publier l'ouvrage qui porte le titre suivant : *Théâtre des peintures de David Teniers* (1). En tête se trouve une petite préface d'un style très naïf, qu'on lit avec intérêt, parce que Teniers n'a

(1) Voici ce titre complet, tel qu'il se trouve sur la première édition française : — « Le théâtre des peintures de David Teniers, natif d'Anvers, peintre et ayde de chambre des sérénissimes princes Léopold Guil. archiduc, et Don Jean d'Austriche, auquel sont représentez les desseins tracés de sa main et gravés en cuivre par ses soins, sur les originaux italiens, que le ser^me^ Archiduc a assemblés en son cabinet de la cour de Brusselles. Dédié audit prince ser^me^ Léopold Guil. Archiduc », etc.

« A Brusselles, aux despens de l'hautheur, anno MDCLX, avec privilége du Roy.

« A Anvers, on les vend chez Henry Aertssens, imprimeur. »

Sur le frontispice gravé on lit encore : « On trouve à vendre en Anvers ces livres de taille douce, chez Abraham Teniers. »

jamais écrit que cet avant-propos ; en voici quelques passages :

AUX ADMIRATEURS DE L'ART, SALUT :

Les tableaux originels, dont vous voyez icy les desseins, ne sont pas tous d'une mesme forme, ni de pareille grandeur ; pour cela il nous a esté nécessaire de les égaler, pour les réduire à la mesure des feuillets de ce volume, et affin de vous les représenter soubz une plus convenable façon... Les curieux de sçavoir l'estat et la constitution du cabinet que S. A. Sérénissime at dressé à Vienne, avec le nombre des peintures qui y sont, liront les pages suivantes, et remarqueront le grant travail et la longueur du temps que m'auroit cousté de vous les toutes représenter ; outre que desjà je suis assez chargé d'années. Mais la retraitte de mon très clément seigneur et Mécenas en Allemagne m'at principalement empesché de poursuivre mon œuvre plus avant... Adieu, et joüyssés de mes labeurs aussy favorablement comme je vous les offre de bon cœur, et souhaitte que vous les receviés de bon gré.

D. T.

Le volume contient deux cent trente planches, représentant deux cent quarante-six sujets, parmi lesquels se trouvent une vue de la galerie où étaient exposés les tableaux et un portraït de David Teniers lui-même. Ce sont en général des gravures médiocres : le trait manque de netteté, les artistes ayant surtout cherché à rendre les effets du clair-obscur.

Ce genre de reproduction est peu avantageux aux dessinateurs, comme Raphaël, Sébastien del Piombo et Léonard de Vinci.

Deux toiles, conservées à Madrid et à Vienne, rappellent encore les fonctions que David Teniers remplissait près de l'archiduc Léopold. Elles figurent la collection formée par le prince autrichien, comme elle était pendant son séjour à Bruxelles. Dans la première, le riche seigneur, accompagné de plusieurs personnages, vient d'entrer; l'artiste lui présente des dessins étalés sur une table. Contre les murs s'échelonnent les toiles, où l'on distingue, malgré l'extrême petitesse de ces images, et le sujet et la touche du maître. Les visiteurs sont d'excellents portraits, qui réunissent à la vérité habituelle du peintre une noblesse qu'on ne trouve pas ordinairement chez lui (1).

Dans le second morceau, l'archiduc entouré de sa suite examine un tableau placé sur un chevalet, et le montre de sa canne à David Teniers lui-même, comme pour lui demander le nom de l'auteur. Ici encore tous les personnages sont peints d'après nature. La collection de l'archiduc ayant passé à Vienne en même temps que cette image, les critiques et amateurs prennent plaisir à comparer avec les originaux les copies réduites, mais fidèles. On admire la souplesse qui a permis de reproduire si bien en petit les grandes toiles, qu'on y retrouve exactement le style

(1) VIARDOT, *les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, pages 98 et 99. Le tableau porte, après le nom de l'auteur, la désignation suivante : *Pintor de la camera* (pour camara) *de S. A. R.* « Peintre de la chambre de son Altesse Sérénissime. » Teniers, en se servant de l'espagnol pour faire sa cour au prince, a estropié un mot.

du maître. Tout le monde s'accorde pour louer l'agencement, la touche délicate de cette belle page, dont la couleur un peu froide a une transparence lumineuse et une suavité admirable (1).

Au surplus, David Teniers a peint l'archiduc Léopold à toute occasion. Un chef-d'œuvre, qui orne le musée du Belvédère, nous montre le prince tirant à l'oiseau. La scène a lieu sur la place du Grand-Sablon, dans la ville de Bruxelles. Léopold, debout sous un dais qui abrite son fauteuil, une espèce de trône, tient son arbalète à la main, environné de ses courtisans et de sa garde suisse. Tous les personnages marquants sont des portraits, comme sur les toiles précédentes. Un peuple immense fourmille autour d'eux, et le peintre lui-même s'est représenté dans la cohue, avec sa famille. Comme chaque individu est soigneusement exécuté, cette vaste composition a dû exiger un long travail. Les figures du premier plan dépassent un pied en hauteur (2). C'est la toile la plus importante, la plus brillante de Teniers que possède la galerie du Belvédère. Le prince a une dignité calme, une élégance de maintien, qui forment contraste avec l'expression vulgaire, les lourdes attitudes des bourgeois et des paysans. L'habileté de la composition, l'harmonie et l'effet pittoresque de l'en-

(1) On prétend que l'artiste avait exécuté douze tableaux de ce genre, qui reproduisaient toute la collection de l'archiduc; les autres devraient se trouver, dit-on, à Blenheim; mais le catalogue de Blenheim réfute cette assertion.

(2) Aussi la toile, une des plus grandes qu'ait peintes David, a-t-elle 4 pieds 5 pouces de haut et 7 pieds 9 pouces de large. Elle est signée : *David Teniers fec. A°* 1652.

semble, l'ingénieuse distribution de la lumière et la finesse du coloris donnent à cette œuvre compliquée un aspect vivant.

Entre les années 1648 et 1652, après être devenu peintre officiel de la cour, David quitta les bords de l'Escaut, et transporta son domicile à Bruxelles, où il se fit bâtir une maison à proximité du palais, dans la rue des Juifs, sur la paroisse de Caudenberg. On la nommait, je ne sais pourquoi, l'hôtel de Ravenstein; un document judiciaire nous apprend que c'était une demeure spacieuse, avec des écuries et d'autres dépendances. Elle ne tarda point à devenir une sorte de cour plénière, où se pressaient les plus illustres personnages.

Non content de protéger David dans les Pays-Bas, l'archiduc Léopold envoya des tableaux de sa main en diverses contrées de l'Europe et notamment en Espagne, au roi Philippe IV, grand amateur de peinture. Le monarque se passionna tellement pour la manière de Teniers, qu'il voulut accaparer toutes les œuvres de son pinceau; il n'y réussit point, car trop de personnes les recherchaient déjà, mais il fit bâtir une galerie spéciale, où il exposa celles qu'il put se procurer. Un bon nombre de ces ouvrages ornent encore le musée de Madrid.

Le signal était donné : chacun s'empressa autour de l'artiste et sollicita quelqu'une de ces productions admirées par le frère d'un empereur, voire par une tête couronnée. Elles devinrent conséquemment de plus en plus difficiles à obtenir. Antoine Triest, évêque de Gand, habile connaisseur, dont nous avons déjà parlé, se lia intimement avec le peintre : il eut

cependant besoin de le presser et de le tourmenter, pour qu'il lui coloriât deux ou trois scènes rustiques. Plus tard, en 1653, Teniers fit son portrait et le représenta au milieu de sa bibliothèque, causant avec son frère Eugène, le capucin (1). En 1654, la reine Christine de Suède étant venue passer quelque temps à Anvers, après son abdication, l'archiduc Léopold alla lui présenter ses respects, le 7 du mois de septembre. Teniers offrit à la princesse toutes les planches de son *Théâtre* qui étaient déjà gravées. Quand elle traversa Bruxelles, en se rendant au delà des Alpes, la fille de Gustave Adolphe voulut lui témoigner sa gratitude et lui remit une médaille d'or à son effigie, avec une chaîne de même métal (2).

Pour satisfaire tant de concurrents, Teniers accéléra son travail. Il laissa courir son pinceau sur la toile, qu'il effleurait à peine, et représenta souvent un épisode champêtre, un intérieur de cabaret, en un

(1) Ce tableau, gravé par Paul Pontius, orne maintenant la galerie de l'Ermitage (nº 713) : Antoine Triest avait alors 77 ans.

(2) Descamps, selon son habitude, rapporte ce fait d'une manière inexacte. Il dit que la reine, ayant obtenu quelques tableaux de David, ne se contenta pas de les payer, mais lui *envoya* son portrait dans un médaillon. Il croyait que cet acte de libéralité avait eu lieu pendant que Christine était sur le trône. Papebrochius rectifie cette erreur... « Dissimulataque persona ac sexu Antwerpiam appulit. Hic illa cognoscendam privatim duntaxat dedit, mansitque aliquandiu eruditis studiis occupata : die autem septembris VII ad eam salutandam Bruxellis venit archidux Leopoldus. » Tome V, page 70. — On lit dans un autre endroit : « Hunc sibi donatum librum Sereniss. Christina, Sueciæ Regina, Bruxellis transiens, remunerata est aureo effigiei suæ numismate aureaque catena. » tome V, page 38.

seul jour. Quand des amateurs trop nombreux le harcelaient de leurs instances, il épargnait les personnages. Lui qui a représenté des foules si variées, groupait alors deux ou trois paysans autour d'une cruche ou d'un feu de cheminée.

Cependant les écus arrivaient par bataillons, sous toutes les formes, avec un bruit agréable, qui servait de musique militaire à cette joyeuse armée : le peintre leur ouvrait ses coffres et les mettait en garnison. Puisque des scènes villageoises lui conciliaient la fortune, l'idée lui vint d'aller habiter la campagne. Il acheta, non loin de Perk, le château des Trois-Tours, ainsi nommé parce que trois tourelles le dominaient de leurs toits coniques. Un pont réunissait au continent l'espèce d'îlot factice où on l'avait bâti. Près du manoir, le fossé, maintenant peu étendu, formait comme une pièce d'eau, sur laquelle voguaient des oies et des canards, à l'ombre des vieux arbres qui semblaient y admirer leur verdure.

Le domaine où s'élevait cette poétique habitation, avait une étendue considérable et plusieurs dépendances. Un acte conservé dans les *Archives de Belgique*, à Bruxelles, en donne la description suivante : « Une métairie ou maison de plaisance, nommée la *Ferme des poules* ou les *Trois-Tours*, située sur le territoire de Perk avec toutes ses dépendances, comme champs, prairies, vergers, avenues, granges, étables, formant ensemble trente-cinq bonniers bien mesurés, tels en un mot que ledit sieur David Teniers et feu son épouse, Isabelle de Fren, les ont acquis de feu le seigneur Brockhoven de Ber-

geyck (1). — Le peintre des joyeux cabarets et des mœurs populaires avait donc acheté ce domaine au second mari d'Hélène Fourment, veuve de Pierre Paul Rubens.

Sa main était si prompte et si sûre qu'il ne marchandait pas une toile aux églises des villages qui entouraient son château. Dans celle de Perk, on voit encore au dessus des stalles, à droite, une pieuse image figurant *saint Dominique agenouillé devant Marie et devant son fils*, œuvre signée en toutes lettres : *David Teniers junior fecit* 1666. Bortmeerbeck possède une *Tentation de saint Antoine*, où se trouvent la même signature et la même date. Sur le maître-autel de Peuthy trône depuis 1660 un morceau d'élite, qu'on a estimé 10,000 florins, ayant pour sujet la Sainte Famille. Ceux qui ont vu ces tableaux ne regardent pas l'auteur comme ayant été incapable de traiter des motifs sérieux. Teniers se conduisait donc tout à fait en seigneur de village, octroyant des dons et des faveurs. Par conviction ou par prudence, il afficha toujours des sentiments religieux, qui concordaient avec ce rôle. Il fut même pendant sa jeunesse, de 1637 à 1640, directeur de la chapelle du Saint-Sacrement, à l'église Saint-Jacques d'Anvers.

(1) Acte de Ferdinand du Mont, notaire à Bruxelles.

NOTES ET SUPPLÉMENTS

I

Henri a la houppe ; détails nouveaux. — En étudiant les œuvres de ce peintre, j'ai constaté qu'il fit un assez long séjour en Italie et que cette longue absence modifia profondément sa manière; mais je n'ai pu fournir aucun détail sur son voyage ni sur ses travaux dans la Péninsule. Vasari en donne d'assez curieux pourtant, à l'insu de tout le monde : comme il l'appelle *Niccolo Arrigo Fiamingo* (Nicolas Henri le Flamand), personne ne lui avait appliqué le pas sage du biographe méridional. *Arrigo* cependant est la forme italienne du mot Henri. Le chroniqueur d'Arezzo dit qu'il exécuta beaucoup d'ouvrages dans la Péninsule, *à l'époque de Niccolo dell'Abbate.* Or, ce peintre vit le jour en 1509 ou 1512, et mourut en 1571. D'une autre part, nous avons montré que Henri à la Houppe était absent des Pays-Bas en 1520 et 1521. Ces années tombent justement dans la

période désignée par le biographe, et on ne doit pas attacher à son indication vague un sens plus précis qu'il ne voulait lui en donner. Vasari donc nous apprend qu'il peignait sur verre et à l'huile, qu'il travailla beaucoup au delà des Alpes, qu'il fit à Pérouse, en concurrence avec Giovanni Baptista, l'*Adoration des mages*, œuvre qu'on aurait pu nommer belle, si l'ordonnance n'en avait été un peu confuse et la couleur un peu sombre, ce qui empêchait de la bien voir. Il montra plus de talent à Pérouse, sur les verrières de la chapelle Saint-Bernard et dans l'église Saint-Laurent. Plus tard il se rendit à Modène, où il peignit avec une rare habileté pour l'église Saint-Pierre deux grands triptyques, dont les panneaux figuraient l'histoire des apôtres saint Pierre et saint Paul.

Lanzi parle de l'artiste septentrional à peu près dans les mêmes termes et donne, par suite, les mêmes renseignements : il a suivi pas à pas son prédécesseur.

« Dans la troisième chapelle de Saint-Laurent *in Lucina*, à Rome, où a été fondée une confrérie de la Vierge, dit un auteur moderne, on voit un tableau d'autel, à l'huile, peint par Arrigo, représentant la mère du Christ, environnée d'anges et ayant la lune pour marchepied; au bas de l'image se trouvent saint Laurent martyr, saint François et saint Jérôme, à genoux (1). » Chrétien Kramm, en citant cet extrait, ne soupçonne pas le moins du monde qu'il con-

(1) *Courte description de Rome*, tome Ier, page 252 (Anvers, 1775, 2 tomes in-8°, en flamand).

cerne Henri à la Houppe (*met de bles*) ; Arrigo, pour lui, est tout simplement un artiste inconnu, et il termine ses observations en disant : « Je n'ai pu encore savoir s'il existe des ouvrages de sa main dans les Pays-Bas. »

Outre les détails qu'on vient de lire sur les pérégrinations et les travaux d'Henri à la Houppe, le passage de Vasari nous fait connaître son premier nom de baptême (son nom de famille est encore ignoré) : il ne s'appelait pas Henri tout court, mais Nicolas Henri. Or, en flamand, le mot Nicolas est remplacé d'habitude par le diminutif *Claes*. Le monogramme de Nicolas Henri serait donc C. H. Ce monogramme justement signe le double diptyque d'Anvers, qui a dérouté jusqu'à présent tous les critiques et historiens. On a été réduit, en désespoir de cause, à l'attribuer au plus obscur des artistes, un certain Corneille Herrebout, de Bruges, dont on ne sait que le nom. Or, ce diptyque, portant la date de 1499 et longtemps regardé comme une œuvre de Memlinc, atteste un mérite si grand que l'auteur n'a pas dû rester dans l'ombre et passer inaperçu au milieu de son époque. Les talents très distingués sont toujours très rares, même dans les périodes les plus fécondes. Il est donc beaucoup plus rationnel de faire honneur à Claes Henri, ou Henri à la Houppe, de ce beau travail qu'à un homme profondément ignoré. Henri *met de bles* passe pour avoir vu le jour en 1480, et j'ai moi-même relevé sur un de ses tableaux une inscription qui paraît confirmer ce chiffre. Le diptyque d'Anvers serait donc une de ses premières œuvres, ayant été peint par lui à l'âge de dix-neuf ans. Cette supposi-

tion n'a rien de forcé ni d'invraisemblable; Van Dyck fut reçu franc-maître à dix-neuf ans, et un autre artiste a pu être aussi précoce. L'examen des quatre morceaux justifie mon hypothèse, Henri à la Houppe a surtout brillé dans la reproduction des objets extérieurs, dans les motifs d'architecture et dans le paysage, a même été un des fondateurs de ce dernier genre. Eh bien, ce que le double diptyque offre de plus remarquable, c'est justement la représentation des objets inanimés. Le Christ bénissant, l'abbé de Cîteaux, la Vierge debout et l'enfant Jésus qu'elle porte, sont assez vulgaires de facture : le meilleur personnage est le prétendu Robert de Clerck, portrait peint avec beaucoup de finesse et de vérité. Mais le charme et l'importance de l'ouvrage tiennent à la perfection avec laquelle sont rendues l'église gothique, où apparaît la Vierge, la chambre où prie le soi-disant abbé des Dunes. Ce sont deux petits chefs-d'œuvre; un jeune homme bien doué pouvait néanmoins les faire à dix-neuf ans. Le beau portrait rappelle que Nicolas Henri a exécuté quelquefois d'admirables figures, comme le prouve l'*Adoration des mages* conservée à Bruxelles.

Voilà donc un titre de plus pour ce grand homme si injustement sacrifié.

2

François Pourbus le père (renvoi de la pag. 414). — Cet artiste a passé jusqu'ici pour être né en 1540 et mort en 1580. Karel van Mander l'assure de la manière la plus formelle. Son portrait

peint par lui-même, que renferme la galerie de Florence, est accompagné de deux inscriptions qui réfutent complétement ces dates. Sur la gauche de l'image, on lit en effet : *Ætatis suæ* 49, et sur la droite : *Francisco Pourbus fecit* 1591. C'est bien le portrait d'un peintre, car il tient un pinceau et une palette. En outre, ce portrait a servi de modèle pour l'effigie de François Pourbus le vieux, dans l'édition de Karel van Mander publiée en 1764. La tête sauvage et bizarre, avec des froncements de chair entre les sourcils, comme la face d'un lion, formerait un excellent type de spadassin. Des traits aussi caractérisés rendent plus facile la vérification. Or, si l'on ôte 49 de 1591, il reste 1542 : c'est donc l'époque où François Pourbus le père a vu le jour; le chiffre de 1591 prouve d'ailleurs qu'il vivait encore à cette date. L'orthographe italienne de son prénom ne laisse pas d'avoir aussi son importance. Karel van Mander affirme que l'habile portraitiste ne visita point l'Italie, un précoce mariage l'ayant retenu à Anvers. Cette assertion peut être vraie pour sa jeunesse, pour l'époque de sa vie antérieure à 1580, la seule que connût le biographe flamand. Mais on ne voit point pourquoi il aurait donné une forme italienne à son prénom, s'il n'avait point exécuté l'image en Italie; on est même en droit de supposer qu'elle lui fut demandée spécialement pour la collection des peintres.

Voilà donc une seconde perspective qui s'ouvre à la suite de la première : l'existence de l'artiste se prolonge et un grave incident vient y prendre place. Notons d'ailleurs que les registres de la corporation

d'Anvers ne font point mention de sa mort. A-t-il fini ses jours sur la terre des Césars, comme son fils a terminé les siens en France? Autre point de vue qui pique la curiosité. De toutes les manières, nous nous trouvons lancés dans l'inconnu : on ne peut dire, jusqu'à nouvel ordre, ni en quel lieu, ni en quelle année François Pourbus est mort.

Il serait utile pourtant de savoir au moins l'époque de son décès. Depuis la fin du seizième siècle, des tableaux ayant les caractères de sa facture, et portant un millésime postérieur à 1580, ont dû être déclarés d'un autre artiste; on pourra maintenant les réclamer en son nom; mais s'il a vécu longtemps encore après l'année 1591, le même inconvénient subsisterait pour les années suivantes.

François Pourbus le jeune, d'une autre part, n'a pu exécuter le portrait de Florence. Né en 1570, il fut reçu franc maître en 1591, date que porte l'image. Il n'était donc pas alors en Italie. Quand même il y aurait fait un voyage immédiatement après son admission, hypothèse que rien n'autorise, un jeune homme de vingt et un ans, un artiste sans expérience n'aurait pas été chargé de reproduire pour la galerie des Offices les traits d'un peintre célèbre. Et puis, quel serait ce grand coloriste?

Ainsi, François Pourbus le père vint au monde en 1512, visita l'Italie pendant son âge mûr, comme Jérôme Francken l'ancien, travaillait encore pendant l'année 1591, où il était âgé de 79 ans, et, malgré les assertions de Karel van Mander, on ne sait ni en quel lieu, ni à quelle époque il est mort. Avis aux chercheurs.

3

François Pourbus le jeune. — M. Armand Baschet m'ayant communiqué un résumé succinct de ses découvertes dans les archives de Mantoue, concernant ce peintre habile et mal connu, j'en ai fait usage dans mon sixième volume. Depuis lors les documents mêmes ont été publiés par la *Gazette des beaux-arts*, le 1er octobre et le 1er novembre 1868. Surchargé de matériaux, je ne puis maintenant les interpréter et leur donner la forme historique, d'autant plus que j'ai moi-même des renseignements nouveaux qui agrandiraient mon travail. Je me bornerai donc, pour le moment, à renvoyer le lecteur aux articles de M. Baschet et à signaler deux miniatures prodigieuses de François Pourbus le jeune. L'une représente Marie de Médicis; l'autre, sa fille Élisabeth, née en 1602, qui devint la femme du roi d'Espagne Philippe IV, toutes deux en buste. Les images sont d'une extrême petitesse, car elles ont à peu près 4 centimètres de haut et 3 de large (Marie de Médicis, 37 millimètres de hauteur sur 31 de largeur; Élisabeth, 43 sur 33). Dans un si petit espace, les traits des deux princesses sont dessinés, leurs chairs modelées, les détails de leur visage rendus avec une précision extraordinaire. Leurs yeux vivants, leur physionomie expressive n'auraient pu être mieux peints sur une grande toile. Leurs chevelures sont des merveilles de dextérité. La reine mère porte une robe de velours noir et une collerette droite goudronnée, dans la fine bro-

derie de laquelle on distingue des fleurs de lis ; elle a le haut de la poitrine découvert, les cheveux relevés. Élisabeth porte une robe étincelante en brocart d'or et d'argent, une fraise à deux étages, des boucles d'oreilles en perles et un riche collier de pierreries étalant un médaillon sur l'agrafe. Ses blonds cheveux sont relevés et frisés. Il y a dans tous ces détails d'ajustement une si étonnante délicatesse de facture que l'on distingue tous les fils des dentelles. On présume que les deux images furent peintes pour des agrafes de colliers. Elles proviennent du cabinet de Louis XVI et appartenaient en 1794 au fameux expert Lebrun. Elles sont maintenant la propriété de M. E. M. Bancel, cousin du député nouvellement élu, qui demeure rue Abbattuci, nº 25.

4

Tableaux de Rubens que possède la ville de Gênes. La liste suivante a été dressée par le chevalier Antonio Merli, secrétaire de l'Académie des beaux-arts, dans la vieille cité républicaine :

Palais Adorno, via Nuova, chez les héritiers du marquis Agostino :

Hercule au jardin des Hespérides.

Déjanire livrant aux Furies la tunique infernale.

Palais Balbi, via Balbi, chez le marquis Balbi (Francesco Sevarega) :

Jésus et saint Jean-Baptiste.

Palais Brignole, via Nuova, chez les Brignole Sale, héritiers du marquis Antonio :

Portrait d'homme, d'un coloris admirable.

Rubens embrassant sa femme, deux demi-figures, grandeur naturelle, avec *un faune* et *un petit Amour*. Coloris merveilleux, d'une parfaite conservation. Un des tableaux les plus appréciés à Gênes.

Chez le marquis de Marcello (héritier de feu Giacomo) :

Portrait d'homme, ovale.

Portrait de Philippe IV d'Espagne, un des plus beaux qu'ait peints Rubens.

Palais Gavotti, strada Portello, chez les marquis Nicolas et Jacques Gavotti :

La Chasse au faucon, petit tableau fort gracieux. Les figures sont de Rubens. On attribue le paysage à Wouwerman, ce qui me paraît fort invraisemblable.

Les Pécheurs repentants, ou *saint Pierre, sainte Madeleine, David et le bon larron adorant Jésus ressuscité.* Très belle peinture, de petites dimensions.

Palais Pallavicini, via Carlo-Felice, chez le marquis Ignazio Alessandro Pallavicini :

Un Silène.

Palais Pratolongo, vico San Luca, chez M. Raphaël Pratolongo :

La Présentation au temple. Composition de vingt figures.

Palais Spinola, via Nuova, chez les marquis Antoine, Vincent et François Spinola.

Trois demi-figures, représentant *un Faune, un Silène et une Bacchante.* Coloris splendide, facture d'un goût exquis, toile d'une conservation admirable.

Palais d'Oria, via Nuova, chez le marquis Giorgio d'Oria.

Portrait de femme, en pied, grandeur naturelle. Attribué dans le *Guide à Gênes*, par d'Aliseri, à Antoine van Dyck, mais déclaré par des artistes éminents et par les connaisseurs un des ouvrages les plus étonnants que Rubens ait pu faire.

Palais Balbi, via Balbi, chez le marquis Césare Durazzo :

Le Jugement dernier. Hauteur, 1 mètre; largeur, 900 millimètres (gravé par Rosaspina).

Maison Solari, piazza San Bernardo, chez MM. Lorenzo et Vicenzo Gando :

Le Jugement de Pâris. Hauteur, 490 millimètres; largeur, 710 millimètres.

Maison Tornati, via Garibaldi, chez le marquis Angelo Torriglia :

Portrait d'un homme de guerre. Très petit ovale. D'un grand fini et d'une conservation parfaite.

Palais Spinola, piazza Pelliceria, chez le marquis Francesco Spinola, fils de Giacomo :

Sainte Famille. La Vierge avec l'Enfant-Dieu, saint Jean-Baptiste, sainte Anne et saint Joseph.

Église des Jésuites ou de Saint-Ambroise :

La Circoncision, très grand tableau placé sur le maître-autel. Ce n'est pas un des meilleurs ouvrages de Rubens ; il a cependant quelque mérite. Mais le temps l'a dégradé, les cierges l'ont enfumé, un restaurateur l'a endommagé.

Saint Ignace faisant des miracles, grand tableau ornant la chapelle du marquis Carrega ; acheté, en 1649, à la vente après décès du marquis Niccolò Pallavicini, lequel avait fondé la chapelle vers l'année 1605. C'est une peinture d'une beauté prodigieuse. Beaucoup d'amateurs la regardent comme le chef-d'œuvre du maître. L'ordonnance des groupes et la distribution de la lumière sont admirables. Tout est merveilleux dans ce tableau. Rubens l'envoya de Flandre, en 1620, au marquis Niccolò Pallavicini.

5

Rubens et les arquebusiers d'Anvers : extrait des archives de la corporation (renvoi de la page 60).

« Le 7 septembre 1611 a été passé le contrat dudit tableau, à la salle des Arquebusiers, entre ces messieurs et Pierre Paul Rubens, en présence de M. Nicolas Rockox, ancien bourgmestre, et de leur capitaine.

« Dépensé en vin d'honneur aux élèves, lors des trois visitations des panneaux dans la maison dudit Rubens, 9 fl. 10.

« En 1612, ledit tableau a été transporté de la maison dudit sieur Rubens à la chambre dudit serment.

« Item, payé en différentes fois, tant pour le transport desdits panneaux, des matériaux pour l'échafaudage, le transport de l'atelier dans le vestibule, etc., et de là à la chapelle, etc., la livraison des matériaux, les frais des ouvriers, priseurs, entrepreneurs, par spécification, 176 fl. 14 1/4.

« Le 4 décembre 1613, l'ancien tableau de l'autel a été échangé contre celui de la Cène, placé sur la cheminée de la salle d'assemblée.

« Item, le 22 juillet 1614, on a consacré le nouvel autel de la chapelle des Arquebusiers dans la cathédrale de Notre-Dame.

« Item, le 8 janvier 1615, on a fait accord avec Pierre Paul Rubens et David Remeeus, doreur, touchant leurs ouvrages et travaux en présence des doyens, etc... dépensé alors 46 fl. 18.

« Item, le même jour, payé à compte audit sieur Pierre Paul Rubens, 1,000 fl.

« Item, payé à David Remeeus, pour la dorure des cadres du tableau et des volets, environ 110 fl.

« Le 25 juillet 1615, fait accord avec François de Crayer, pour la construction de la muraille de séparation entre le jardin dudit sieur Rubens et celui de la confrérie.

« Item, l'an 1615, payé pour 323 pots de bière, consommés par les ouvriers en construisant la muraille, 40 fl. 2.

« *N. B.* De cette somme ledit sieur Rubens doit payer la moitié, mais point le reste.

« Item, payé aux arpenteurs, pour l'arpentage de la nouvelle muraille, dont une moitié est due par ledit sieur Rubens, 4 fl.

« Item, revenait audit François de Crayer pour la construction de la susdite muraille, par dessus l'accord fait pour sa franchise, 149 fl.

« Item, l'an 1615, payé pour une paire de gants, présentée à l'épouse dudit sieur Rubens, 8 fl. 10.

« Item, le 16 décembre 1622, le doyen Jean Leese a passé son compte général d'administration et délivré à la chambre la quittance générale du sieur Pierre Paul Rubens, peintre, par laquelle celui-ci reconnaît avoir reçu la somme de quatre cents livres de gros (2,400 fl.), en paiement entier du tableau posé sur leur autel, en date du 13 février 1621. »

Recherché et collationné ès registres de la chambre des Arquebusiers d'Anvers, par le soussigné, secrétaire de ladite chambre.

Anvers, le 27 juillet 1771.

F. B. Beltens.

6

Cause principale de la ruine d'Anvers (renvoi de la page 135). — Après la capitulation d'Anvers en 1585, les Espagnols, qui avaient barré l'Escaut pour prendre la ville, le tinrent fermé d'une manière indéfinie pour dompter, affaiblir et punir la population. Le commerce fut presque entièrement détruit. De là vint la misère décrite par sir Dudley Carleton. Un peuple moins bien doué, moins patient, moins travailleur, moins économe que les Flamands, eût été anéanti. La profonde stupidité des successeurs de Charles Quint apparaît là dans tout son jour. Les deux branches de la famille impériale n'ont jamais compris qu'en ruinant la nation un gouvernement se ruine lui-même.

7

Liste des tableaux offerts par Rubens a Dudley Carleton (renvoi de la page 141).

1. Prométhée enchaîné sur le mont Caucase, avec un aigle qui lui déchire le foie. Tableau entièrement de ma main, sauf l'aigle que Snyders a exécuté; 9 pieds de haut sur 8 de large. . . . 500 florins.

2. Daniel dans la fosse aux lions, avec des lions peints d'après nature. Tableau entièrement de ma main; 8 pieds de haut sur 12 de large. 600 florins.

3. Léopards dessinés d'après nature, avec des satyres et des nymphes. Tableau entièrement de ma main, sauf un très beau paysage, fait par un maître

habile dans ce genre de peinture; 9 pieds de haut sur 11 de large. . . . . 600 florins.

4. Une Léda, avec un cygne et un amour. Tableau entièrement de ma main; 7 pieds de haut sur 10 de large. . . . . 500 florins.

5. Le Sauveur en croix, la meilleure chose que j'aie faite peut-être, d'après ceux qui l'ont vu; 12 pieds de haut sur 6 de large. . . . . . 500 florins.

6. Le Jugement dernier, tableau commencé par un de mes élèves, d'après une toile beaucoup plus grande, que j'avais peinte pour le sérénissime prince de Neubourg, qui me l'a payée trois mille cinq cents florins, mais sera entièrement retouché par moi, ce qui le fera passer pour un original; 13 pieds de haut sur 9 de large . . . . 1,200 florins.

7. Saint Pierre trouvant dans la gueule d'un poisson la pièce d'argent pour payer le tribut; d'autres pêcheurs l'entourent, peints comme lui d'après nature. Tableau entièrement de ma main; 7 pieds de haut sur 8 de large. . . . . . . 500 florins.

8. Chasse aux lions, avec des hommes à cheval. Tableau commencé par un de mes élèves, d'après une toile que j'avais faite pour le sérénissime duc de Bavière, mais entièrement retouché de ma main; 8 pieds de haut sur 11 de large. . . . . . 600 florins.

9. Les Douze Apôtres et le Christ, faits par mes élèves, d'après les originaux de ma main que possède le duc de Lerme, mais que je retoucherai entièrement; 4 pieds de haut sur 3 de large. Chaque toile. . . . . 50 florins.

10. Achille déguisé en femme, peint par le meilleur de mes élèves et entièrement retouché de ma

main; œuvre très brillante, où il y a beaucoup de charmantes jeunes filles; 9 pieds de haut sur 10 de large. . . . . 600 florins.

11. Saint Sébastien nu, peint par moi; 7 pieds de haut sur 4 de large. . . . . 300 florins.

12. Une Suzanne peinte par un de mes élèves, mais entièrement retouchée par moi . . . 300 florins.

8

Maison de Rubens (renvoi de la page 225). — Nous donnons sur le sort ultérieur de cette habitation les détails minutieux qu'on trouve dans une note du livre intitulé *Historische levensbeschryving van P. P. Rubens* (pag. 387).

Après la mort de Rubens, sa maison resta la propriété de sa famille jusqu'en 1669, où Philippe Rubens, son fils, la céda par un acte passé devant les échevins, le 16 du mois de septembre, au nommé Jacques van Eyck; en 1680, l'honorable Henri Hillewerve, prêtre et chanoine de l'église Saint-Jacques, en fit l'acquisition : il l'orna d'une très belle chapelle, comme on peut le voir sur deux gravures, l'une de l'année 1684, qui en représente l'extérieur; l'autre, de l'année 1694, qui en représente l'intérieur; un portrait du chanoine décore celle-ci.

En 1763, la maison de Rubens fut achetée par Charles Nicolas Josephe de Bosschaert : l'acte authentique est du 3 août. Ce nouveau propriétaire la rebâtit et la changea complétement : le portique qui séparait la cour du jardin fut plus tard couvert d'une construction et perdit les statues qui le sur-

montaient : on ferma en outre une des trois arcades. La chapelle, tournée vers la cour et haute de deux étages, devint une chambre ordinaire et sert encore de salon : un cabinet de malade, ménagé au premier étage, permettait d'assister au service divin, couché dans un lit; on n'avait qu'à ouvrir une fenêtre. Le pavillon du jardin fut aussi dépouillé d'un grand nombre de ses ornements, les deux statues, par exemple, que l'on y voyait entre des piliers et qui étaient de la main de Fayd'herbe, comme l'Hercule que l'on y admire encore : le frontispice de ce pavillon, bâti à la manière de Palladio, a gardé la table de marbre noir que Rubens y avait encastrée. La rotonde imitée du Panthéon de Rome, où il disposait ses précieux objets d'art, fut détruite, il a peu d'années, lorsqu'on sépara l'habitation en deux.

9

Friponnerie littéraire commise a mon préjudice par Gustave Planche. — On a lu à la page 252 de ce volume ma lettre de réclamation; M. Buloz n'ayant pas voulu ébruiter la fraude en publiant mon épître, j'adressai à la *Revue de Paris* un acte d'accusation en règle, qui fut imprimé dans le numéro du 1er novembre 1854; en voici quelques passages :

Qu'on prenne la peine de lire mon travail sur Rubens, puis l'extrait qu'en a publié M. Planche, et l'on verra que le hargneux critique me suit pas à pas, avec une fidélité toute canine. Comme je cite non seulement les auteurs sur lesquels je m'appuie, auxquels j'emprunte quelques faits et quelques appréciations, mais le titre de leurs livres et la page où se trouvent les renseignements, M. Planche les cite d'après

moi, comme s'il les avait consultés. — Cela est bien fin, me direz-vous. — Pas tant que vous croyez. M. Planche trottant sur un chemin qu'il ne connaît pas et où il marche d'ailleurs dans l'obscurité, s'égare souvent, bronche contre des pierres, tombe dans les fossés et fait les plus étranges culbutes. Ainsi, racontant l'aventure galante de Jean Rubens avec Anne de Saxe, et la naissance du futur coloriste à Siegen, il prétend qu'il tire ces détails de l'ouvrage de M. Bakhuizen van den Brink : *Het Huwelijk van Willem van Oranje met Anna van Saxen.* Quelle erreur !... pour ne pas dire quel mensonge ! Non seulement il ne pourrait comprendre une seule ligne de ce volume, mais il ne l'a pas eu entre les mains, il ne se l'est fait expliquer par personne. D'abord, et cette preuve me semble déjà convaincante, il estropie le nom de l'auteur et l'appelle Van *der* Brink. Il commet ensuite des méprises bien curieuses. Ainsi, à propos de la lettre emphatique dictée par Jean Rubens à Marie Pypelincx, sa femme, pour demander sa mise en liberté, M. Planche nous dit : « Pour émouvoir, pour attendrir, pour désarmer Guillaume, Marie Pipeling lui rappelle les noms de tous les hommes illustres qui ont été trompés par leurs femmes et qui ont usé de clémence. L'argument n'est pas heureux, et *M. Bakhuisen pense avec raison que Guillaume n'a pas lu cette dernière lettre, si savante et si ridicule.* » Or, cette remarque ne se trouve nullement dans l'ouvrage de M. Bakhuizen, et M. Planche, en croyant citer l'auteur hollandais, n'a fait que me citer moi-même. Plus loin, il prétend que M. Bakhuizen a publié un grand nombre de lettres écrites par Marie Pypelincx ; malheureusement pour lui, M. Bakhuizen n'en a imprimé que deux, et M. Planche trahit encore là, sans le vouloir, sa manière de travailler.

Il ose cependant écrire : « Après avoir lu les documents dont je viens de parler, il n'est plus permis de placer à Cologne la naissance de Pierre Paul Rubens. » C'est un peu fort, on en conviendra. M. Planche sait très bien que j'ai seul lu les documents originaux, et il se frotte les yeux, comme s'il venait de passer la nuit à les analyser.

. . . .

Où M. Planche a-t-il trouvé, si ce n'est dans mon livre, le nom de la maîtresse de Van Dyck à Saventhem, maîtresse qui avait passé jusqu'ici pour une simple paysanne et qui était une jeune personne de la cour? Où M. Planche a-t-il appris, si ce n'est dans mon livre, que la seconde femme de Rubens était sa nièce par alliance, car je suis le premier qui ait constaté cette parenté, à l'aide d'une épitaphe ?

Continuons notre expertise. M. Emile Gachet a publié des lettres inédites de Rubens, découvertes par M. Gachard, et a mis au commencement du volume une introduction fort bien faite. Comme il a traduit les lettres flamandes et italiennes, c'est un livre facile à consulter. M. Planche s'est cependant épargné cette peine et a tout simplement copié ses citations dans mon ouvrage. Il se figurait sans doute qu'on ne pourrait prouver le délit. Mais, dans ces escalades nocturnes, on a beau prendre des précautions et bien dresser son plan, on oublie toujours quelque chose. « M. Gachet, dit M. Planche, a publié *récemment* deux lettres de Rubens, etc. » — Ce mot « récemment » est un bien grand traître! Les lettres inédites ont paru en 1840, et l'on ne peut dire d'un ouvrage imprimé depuis quatorze ans que la publication en est récente. Le malencontreux adverbe suffirait déjà pour dénoncer la paresse du critique. Quelques lignes plus loin, un autre signe la manifeste. En parlant d'un homme qui commanda à Rubens son dernier tableau, pour le compte de l'amateur Jabach, je l'ai désigné ainsi : « George Geldorp, peintre des Pays-Bas, fixé à Londres. » M. Planche veut paraître plus savant que moi, et il écrit : « George *van* Geldorp, peintre flamand établi en Angleterre. » Il s'imaginait que ce *van* aurait une saveur d'érudition toute locale. Mais s'il veut se donner la peine d'ouvrir le *Recueil* de M. Gachet, pages 276 et 277, il verra que l'artiste en question y est nommé George Geldorp tout court, et non pas George *van* Geldorp. Ce sont là de petits indices précieux dans une enquête : on pense à tout, mais on laisse la trace de ses souliers sur une plate-bande, et c'en est assez pour éclairer le juge d'instruction.

Voici quelque chose de plus fort. M. Planche, mentionnant le tableau de Rubens qui figure la chute des mauvais anges, précipités par saint Michel, dit que *l'on voit ce tableau dans la galerie de M. Scamps, à Gand.* Il aurait d'abord dû écrire *Schamps* et non pas *Scamps.* Il aurait dû ensuite s'informer si cette galerie existe encore. Je ne doute pas qu'il ne l'ait visitée dernièrement, puisqu'il l'affirme; mais je me demande comment il s'y est pris, cette collection ayant été vendue aux enchères en 1840 et dispersée dans toute l'Europe.

. . . .

Veut-on savoir au juste de quelle manière M. Planche transforme mon texte? En voici des exemples : « Il était d'une frugalité extrême, ai-je dit de Rubens, pensant avec raison que les excès de table engourdissent l'esprit et paralysent le talent. » — « Il était très sobre par

tempérament et par calcul, répète M. Planche, il savait qu'une nourriture trop abondante entrave l'exercice de l'intelligence. » Une nourriture qui entrave! belle expression, ma foi!

Ayant à décrire le dernier tableau de Rubens, le *Crucifiement de saint Pierre*, que l'ennuyeux critique n'a probablement pas vu, j'ai imprimé les phrases suivantes : « A gauche du saint, un bourreau agenouillé s'occupe à fixer la croix dans le sol; un deuxième, placé à droite, supporte la main gauche du martyr; trois autres lient ses pieds et les clouent. L'attitude insolite du patient, les veines gonflées de sa poitrine et de sa tête, les étranges effets de la lumière qui tombe sur sa figure renversée; les passions qui l'agitent, les efforts des tourmenteurs et leurs postures sont rendus avec une puissance, un bonheur étonnants. Aucun indice ne trahit sur cette page les défaillances habituelles de la vieillesse. » — Voici maintenant les paroles de M. Planche : « A gauche du martyr, un bourreau agenouillé enfonce la croix en terre; un autre, à droite, soutient la main gauche du supplicié : trois autres lient ses pieds et les clouent à la croix. Non seulement Rubens a su imprimer aux bourreaux la sauvage énergie *qui leur appartient*, non seulement il a écrit sur le visage du martyr la résignation et la foi, mais il a rendu avec une merveilleuse fidélité le gonflement des veines et le jeu de la lumière sur le corps de saint Pierre. Il est évident que Rubens a gardé jusqu'à son dernier jour la puissance de ses facultés. » Ce n'est pas plus difficile que cela. La contrefaçon belge ayant été récemment abolie, le prétentieux critique veut la remplacer par une contrefaçon indigène.

Voyez, en outre, les caprices du hasard! Le subtil escamoteur trouve presque toujours les mêmes idées que moi! Ainsi, pages 124 et 125, je réfute très vivement le reproche adressé à Rubens de ne pas savoir dessiner : — « De ce que Rubens ne cherche pas les formes suaves, élégantes, délicates des Italiens, on a eu tort de croire *qu'il ne dessinait pas, qu'il ne savait pas dessiner*. Jamais on n'a émis d'opinion plus fausse. L'illustre Anversois dessinait absolument comme il devait dessiner : une autre méthode n'eût fait que détruire son talent. Enlevez-lui ses hyperboles, calmez sa fougue, rendez ses lignes pures et modestes, vous n'aurez plus Rubens, mais quelque chose d'inférieur, etc. » M. Planche, ayant mon livre sous les yeux, conçoit précisément la même idée. « On a souvent dit, s'écrie-t-il, et j'entends dire chaque jour, que le plus grand des maîtres flamands ne savait pas des-

siner. S'il préférait la splendeur à la précision, il n'avait pas pour le choix des lignes le mépris qu'on lui attribue trop souvent ; il savait toute l'importance du dessin et l'avait étudié avec ardeur ; seulement il avait une manière de voir et de rendre la nature qui lui appartenait, et qui donnait à tous ses personnages un caractère spécial. » Et M. Planche se met en frais pour développer cette observation qu'il présente comme de lui. Ce grand homme comptait sans doute sur le fameux texte de loi : La recherche de la paternité est interdite.

Veut-il caractériser dans son ensemble la manière de Rubens, il ne se gêne pas davantage. « Engagé dans une lutte de chaque jour avec la nature, obligé de la consulter à toute heure, il a opéré des prodiges. Personne ne l'a surpassé, personne n'est allé aussi loin que lui dans l'expression de la vie. » Cinq ou six autres passages renferment le même sens. Ce sont mes opinions et mes phrases tout simplement défigurées. Que le lecteur en juge : « La nature le plongea dans une ébriété puissante. Il l'adora, il la peignit sous ses formes les plus diverses. Il ne crut point devoir choisir entre ses manifestations, puisqu'elle ne les choisit point elle-même. Comme elle laisse fatalement déborder la vie de ses abîmes, le peintre laissa déborder sa force créatrice. » Je pourrais citer bien d'autres passages analogues. L'appréciation par laquelle M. Planche termine sa rapsodie, compose le fond même de mon travail sur Rubens et sur son école.

Quand je raconte le séjour de Pierre Paul à Mantoue, je réfute l'opinion d'après laquelle les œuvres de Jules Romain auraient exercé l'action la plus vive sur la manière du peintre anversois, lui auraient communiqué les principaux caractères de son style (1). M. Planche adopte mon opinion, mais il se garde bien d'en signaler l'origine. Il l'étale dans sa montre, il y met son étiquette, il la fait miroiter aux yeux des passants, et a l'air de me combattre au moment même où il me dépouille. On peut croire que c'est moi qui fais procéder Pierre Paul de Jules Romain. O délicatesse ! ô ingénuité des grands cœurs !

Mais voici mieux encore. M. Planche m'attaque avec mes propres idées ! Voulant me chercher noise à tout prix, il soutient que j'exagère la profonde originalité de Rubens, que je n'aperçois pas ses affinités avec deux peintres italiens, dont il a étudié soigneusement les œuvres.

(1) *Rubens et l'école d'Anvers*, pages 90, 91 et 92.

« Sans vouloir contester l'indépendance, l'originalité du maître flamand, dit-il, je crois pouvoir affirmer qu'il relève de Paul Véronèse et de Michel-Ange. » Developpant ensuite cette donnée, M. Planche brandit sa foudre pour me réduire en poussière, sous prétexte que je ne connais pas l'Italie. Or, c'est moi-même qui ai signalé les rapports de Rubens avec Michel-Ange et avec Paul Véronèse, à tel point que je le nomme le Michel-Ange du nord! Je reviens même plusieurs fois sur leurs similitudes. Ainsi, pages 96 et 97, parlant du voyage de Pierre Paul à Rome...

Mais je ne veux point transcrire ici toute ma lettre, qu'on peut lire *in extenso* dans la *Revue de Paris;* ce que je viens de copier suffit et au delà pour constater le dol. M. Planche lui-même jugea la démonstration satisfaisante, car, au lieu de chercher à se disculper, il essaya de me porter sournoisement un coup terrible : dans une prétendue réponse, publiée par la *Revue des Deux Mondes* le 15 novembre, il m'imputa... un crime?... une faute?... un acte d'improbité littéraire comme ceux dont je l'ai convaincu?... non... il m'imputa un anachronisme! J'envoyai immédiatement à M. Buloz une réfutation péremptoire de cette accusation chimérique; M. Buloz répondit d'un air sombre qu'il ne l'imprimerait pas sans y être forcé par la loi. C'était les fourbes qui demandaient l'intervention de la justice! En appeler aux tribunaux pour un anachronisme prétendu, me donner la peine de porter plainte, de choisir un avocat, d'aller à l'audience! Faire de si ennuyeuses démarches pour une cause si minime! La charge me parut bonne, et j'aimai mieux m'adresser au public, vrai juge en ces sortes d'affaires. Une seconde lettre, adressée à la *Revue de*

Paris et imprimée dans le numéro du 1er décembre, termina la discussion sans papier timbré. En voici le début :

J'ai accusé M. Gustave Planche d'avoir écrit en moins de dix jours, avec un travail qui m'a occupé plus de six mois, un article de trente-deux pages, de m'avoir emprunté non seulement les faits et les dates, mais les idées, les jugements qu'il donne comme de lui, voire les prétendues objections qu'il dirige contre moi, le tout sans prendre la peine de me citer. M. Planche n'essaie même point de se disculper; sa réponse ne contient pas un mot de dénégation ou d'explication; je prends acte de son silence comme d'un aveu.

Pour détourner l'attention du lecteur, il me reproche d'avoir *compté Rubens parmi les disciples de Spinosa;* et il triomphe de cette découverte, et il se livre à des accès de joie inexprimables. Or, il n'a rien découvert du tout, son assertion est complétement fausse, comme vous allez le voir. Je termine mon travail sur Rubens par cette considération (page 191) : « Les esprits les plus vigoureux du seizième et du dix-septième siècle se précipitèrent avec joie dans l'océan de la nature. Telesio, Campanella, Bacon, Galilée, Descartes, Gassendi, Newton et Locke cherchèrent au sein même du grand tout le mot de l'énigme générale et des énigmes particulières. Un homme plus robuste encore s'enivra d'une si belle étude. Le juif Spinosa, compatriote de Moïse et du Christ, dédaignant toutes les traditions, toutes les inventions philosophiques ou religieuses, aborda sans détour la substance unique dont le monde lui paraît la forme et non point l'ouvrage. *Rubens fut le poète plastique de cette évolution intellectuelle, qui n'eut pas de poète littéraire. La nature le plongea aussi dans une ébriété puissante*, etc. » Cela veut-il dire que je place Rubens parmi les disciples de Spinosa? Pas le moins du monde. Cela signifie tout simplement que Rubens, comme Spinosa, prit part à un grand mouvement intellectuel qui dura deux siècles. L'imputation de M. Planche est une erreur volontaire. Son seul et unique argument contre moi n'a donc pas la moindre valeur.

En m'attribuant cette méprise imaginaire, le pirate désappointé a sans doute voulu m'abaisser jusqu'à son niveau. C'est lui qui commet perpétuellement de pareilles méprises. Pour n'en citer que deux, a-t-il,

oui ou non, dans un article venimeux dirigé contre Victor Hugo, reproché amèrement au poète de n'avoir pas compté parmi les grands écrivains qui représentaient, en 1824, la littérature moderne, le fameux Robert Burns, mort le 21 juillet 1796, à Dumfries? M. Planche a-t-il, oui ou non, en voulant modifier une phrase qu'il copiait dans la *Biographie universelle* de Michaud, fait exécuter à Bologne et *au seizième siècle*, par Michel-Ange, le tombeau de saint Dominique, commencé par Niccolò d'all' Arca, mort en 1270, et terminé par Jean de Pise, mort en 1320? Qu'il essaie donc de nier ces bévues accompagnées de bien d'autres! Qu'il répare d'abord ses murailles démantelées, avant de hasarder des sorties qui ne peuvent réussir. Cela vaudrait mieux cent fois que de commettre un faux littéraire, dans l'espoir d'abuser momentanément le public. Il est vrai que quand on débute par le plagiat, on peut se laisser entraîner jusqu'au mensonge.

. . . .

Une réplique si vigoureuse ayant fermé la bouche au déprédateur, le public me donna gain de cause. S'il avait eu le moindre sentiment d'honneur, M. Planche aurait éprouvé quelque honte et quelque repentir. Mais à quoi sert l'honneur? à quoi sert le repentir? Le critique boursoufflé aima mieux payer d'audace. Une année après, à la fin de 1855, ayant publié un volume d'*Études sur les beaux-arts*, il plaça en tête, sans mentionner ma réclamation, le morceau qu'il m'avait dérobé! Il y a pourtant dans le monde de pauvres diables que l'on emprisonne pour avoir volé un paletot ou une pièce de cent sous!

FIN DU TOME SEPTIÈME

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE QUATRIÈME

ÉCOLE D'ANVERS (SUITE)

CHAPITRE IV

SÉJOUR DE RUBENS EN ITALIE (SUITE)

CHAPITRE V

RUBENS A ANVERS

CHAPITRE VI

GÉNIE DE RUBENS

CHAPITRE VII

GÉNIE DE RUBENS (SUITE)

CHAPITRE VIII

VIE INTIME DE RUBENS

CHAPITRE X

RUBENS DIPLOMATE

CHAPITRE XI

RUBENS DIPLOMATE (SUITE)

CHAPITRE XII

DERNIERS TEMPS DE RUBENS

CHAPITRE XIII

CONDISCIPLES DE RUBENS

CHAPITRE XIV

ANTOINE VAN DYCK

CHAPITRE XV

ANTOINE VAN DYCK (SUITE)

CHAPITRE XVI

JACQUES JORDAENS

CHAPITRE XVII

JACQUES JORDAENS (SUITE)

CHAPITRE XVIII

FRANÇOIS SNYDERS

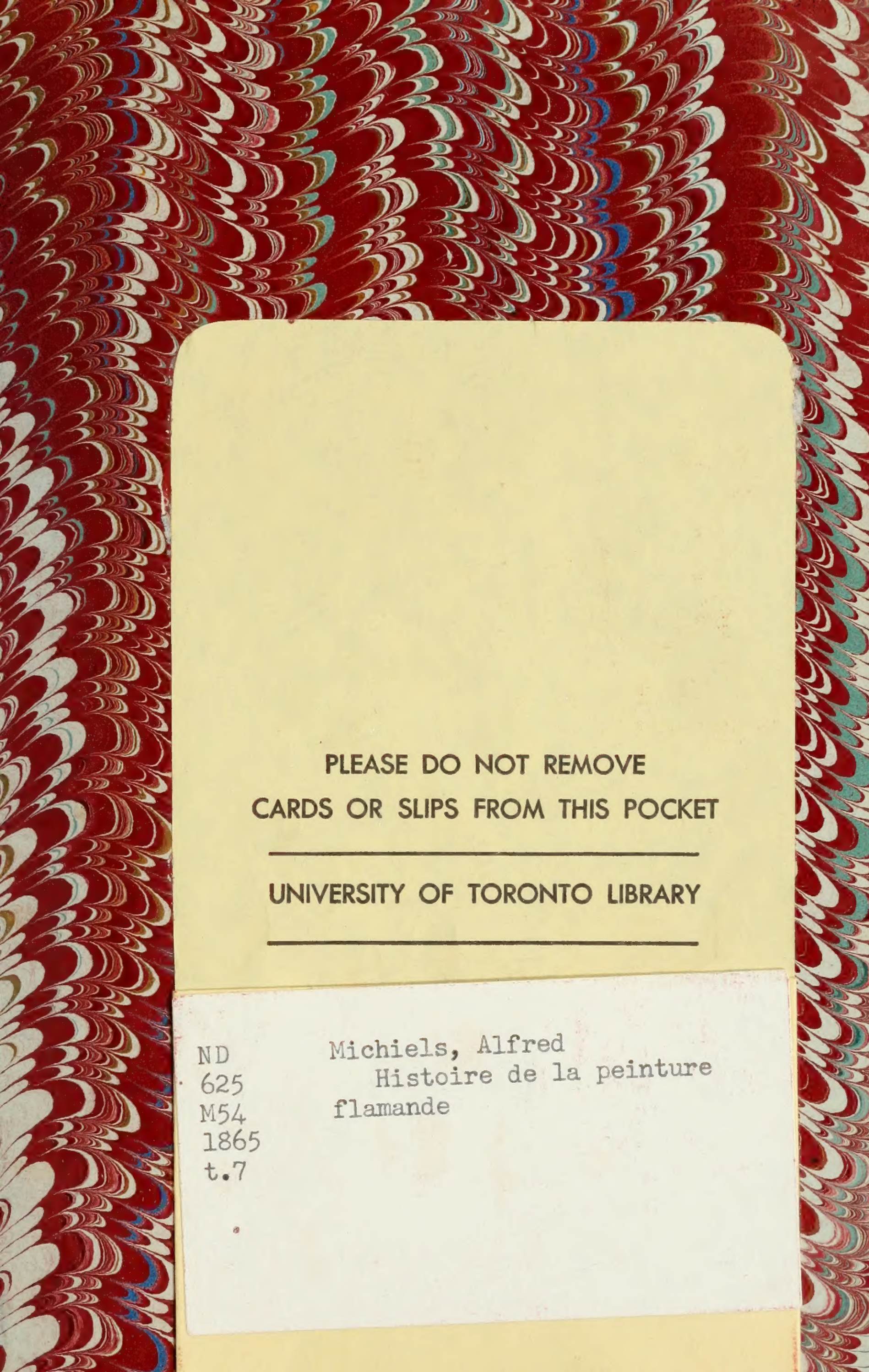
CHAPITRE XIX

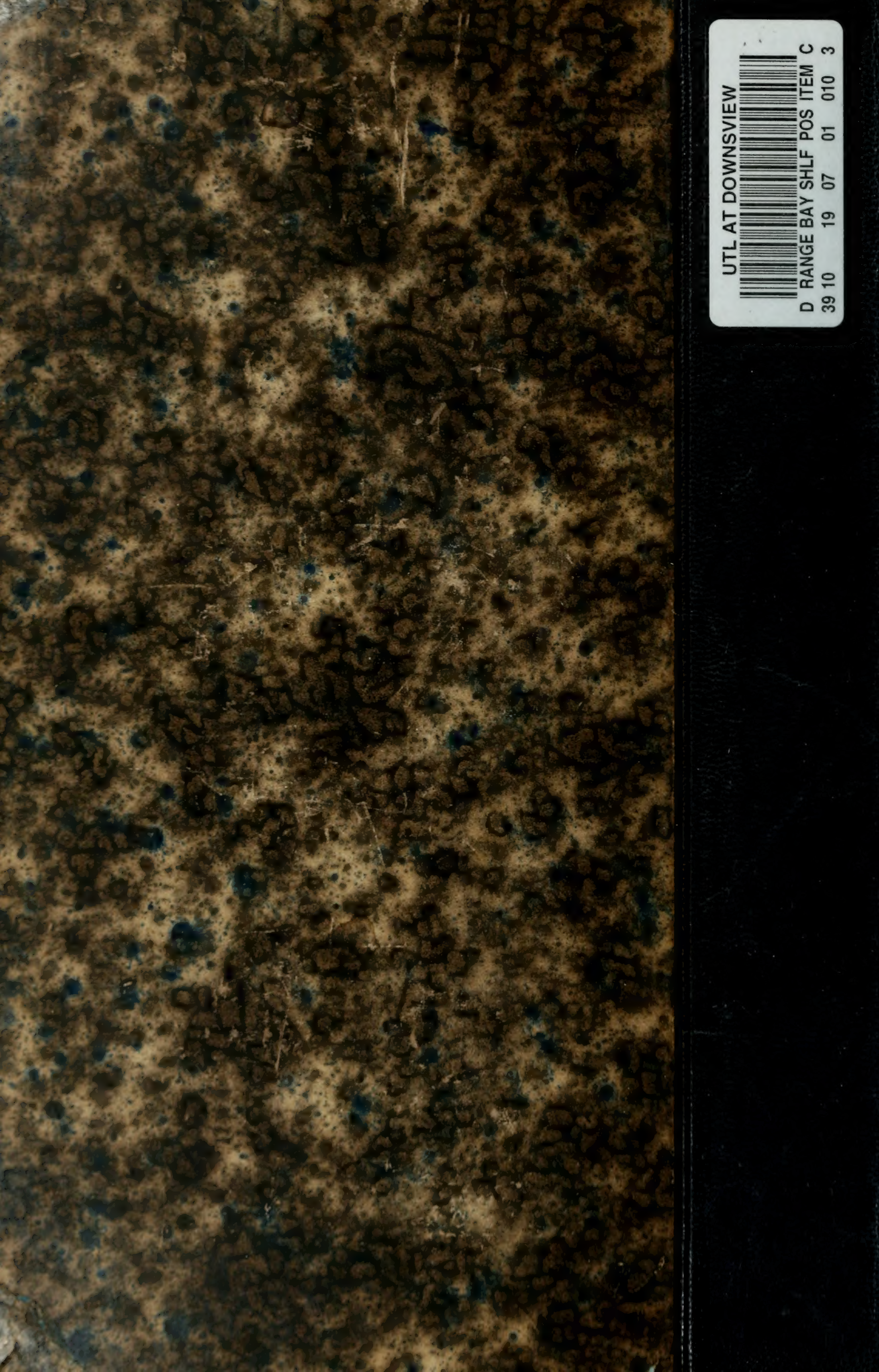
LA FAMILLE TENIERS

NOTES ET SUPPLÉMENTS

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 10 19 07 01 010 3